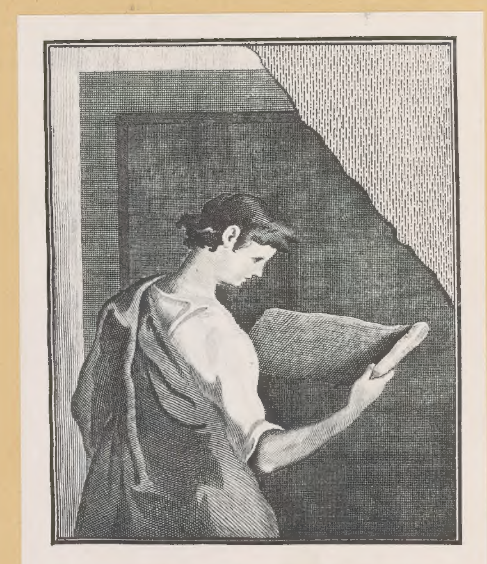
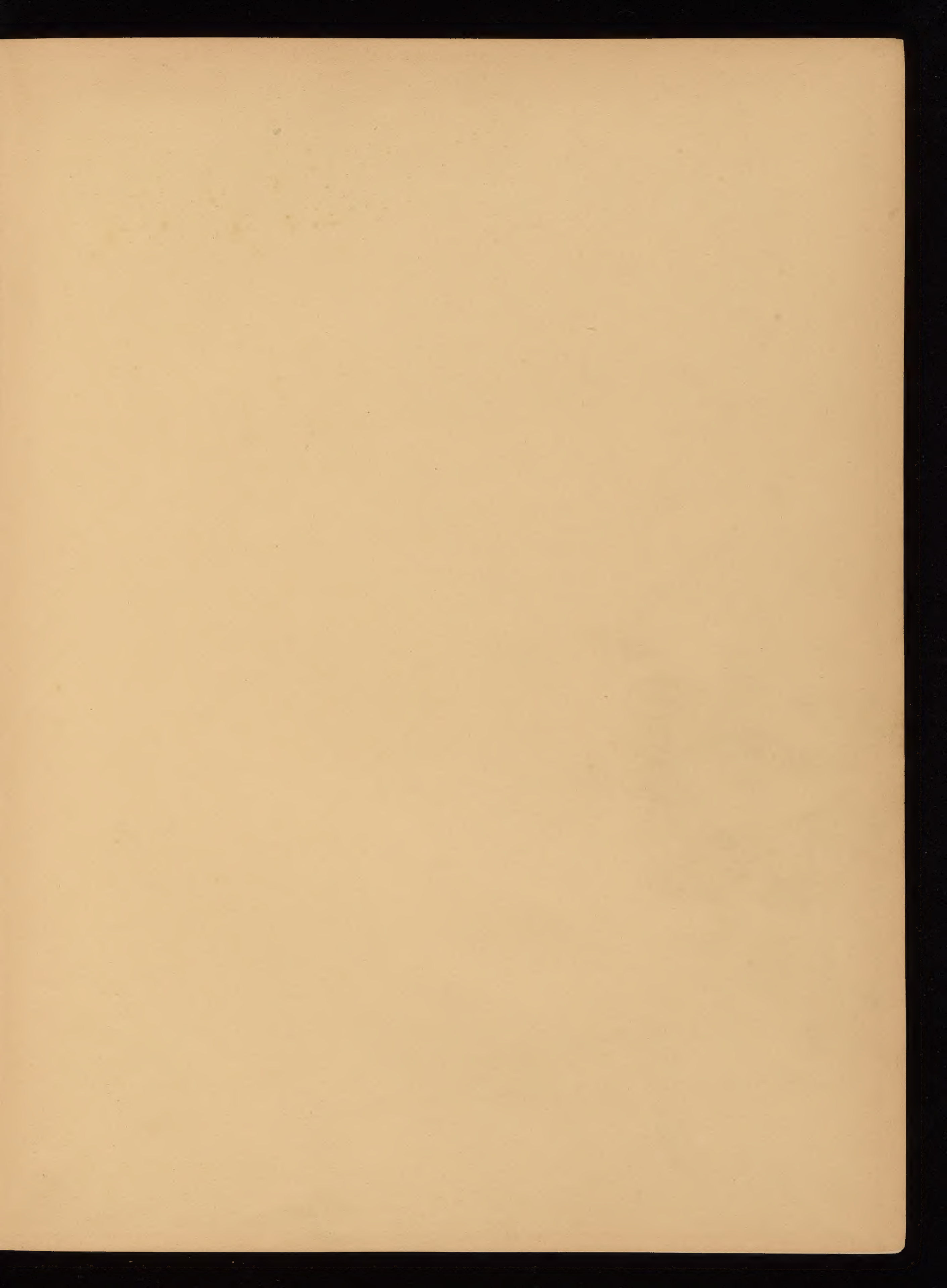
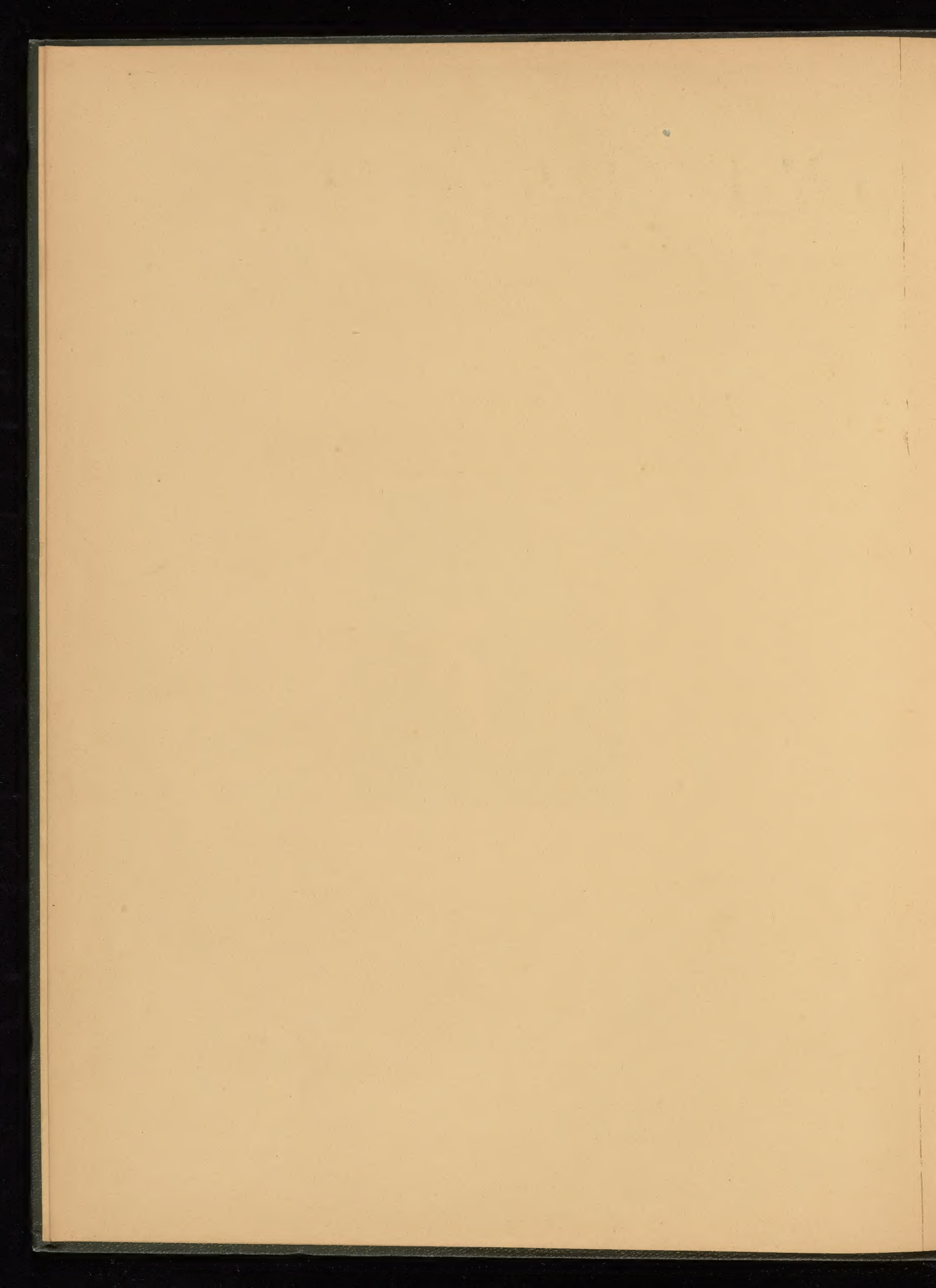


DER ARCHITEKT









DER ARCHITEKT II

WIENER MONATSHEFTE
F. BAUWESEN U. DECOR.
KUNST

VERLAG: ANT. SCHROLL & CO
REDAKTEUR F. v. FELDEGG



VIII. JAHRGANG 1902.
48 SEITEN TEXT MIT 132 ILLUSTRATIONEN
UND 118 ABBILDUNGEN AUF 96 TAFELN.

DRUCK VON FRIEDRICH JASPER IN WIEN.



I. Text:

II. Tafeln und Textbilder:

Historisches:

Hôtel:

Kapellen:

Kirchen:

Kopfleisten und Vignetten:

Museen:

Phantasieproject:

Portale:

Rathhäuser:

Schulen und Seminare:

Synagoge:

Skizzen:

Studien:

Theater:

Thore:

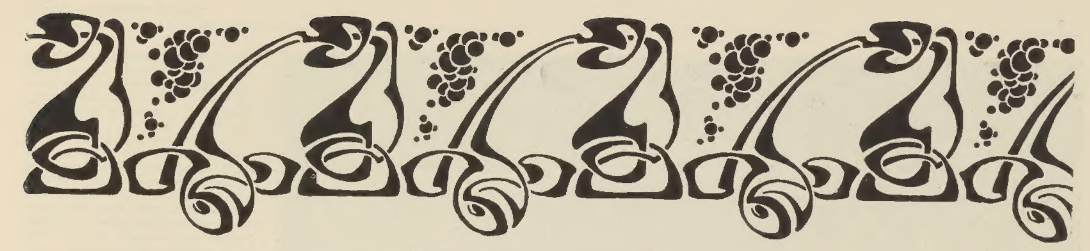
Thurm:

Villen und Landhäuser:

Warte:

Wohn- und Geschäftshäuser:

Zollamtsgebäude:



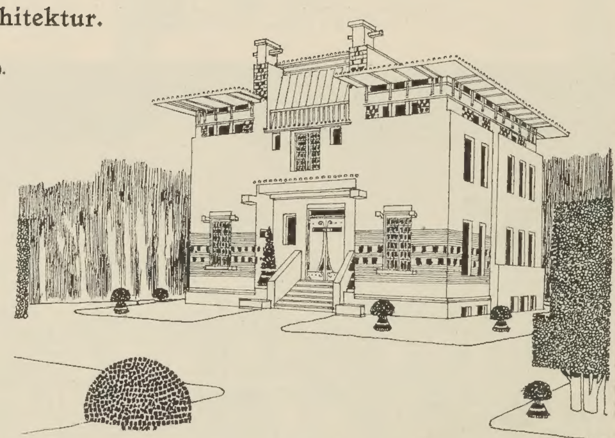
Kopfleisten, gezeichnet von Rudolf Melichar.

Zur Ästhetik der Eisenarchitektur.

Von

Dr. Heinrich Pudor (Berlin).

Man hört heute oftmals die Ansicht ausgesprochen, dass in unseren modernen Bahnhofsbauten, Markthallen, Brückenbauten und Maschinenhallen mehr moderne Kunst stecke, als in den modernen Kirchen, Palastbauten und Regierungsgebäuden. Das ist insofern richtig, als in jener Eisenarchitektur der Geist der Moderne, auf Technik und Maschinenbau beruhend, sich ausspricht, in dieser letzteren Steinarchitektur dagegen Reste von abgegrabenen Culturperioden in Erscheinung treten. Der Eisenarchitektur gehört die Zukunft — soviel ist sicher. Eine andere Frage ist die, ob ihr die Gegenwart in dem Sinne gehört, dass sie schon heute stilarchitektonisch, also künstlerisch mitreden darf. Und diese Frage muss verneint werden. Die Eisenarchitektur ist bisher lediglich technischer, maschineller Art. Sie beobachtet nur technische Gesetze und kennt nur technische Werte. Wenn wir in der Steinarchitektur nur architektonisches Wissen und Benützung verjährter Stilformen finden, so begegnen wir in der Eisenarchitektur noch nicht einmal dem Versuche, die Gesetze der Kunst auf den Eisenbau anzuwenden. Dort herrscht das Kunst-Wissen, hier das technische Wissen, dort fehlt es an Originalität, hier am künstlerischen Maßstab, und hier wie dort mangelt es am künstlerischen Können.



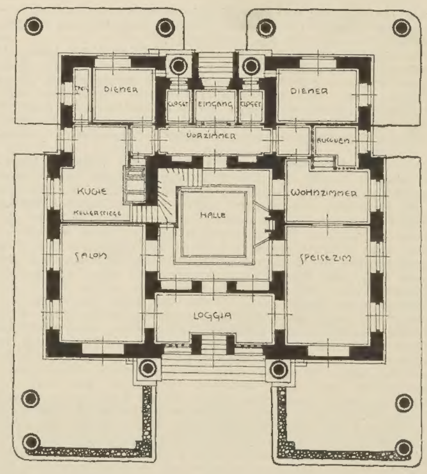
Landhaus in Kärnten vom Architekten Oscar Felgel. (Tafel 3.)

Das, was uns an den modernen Eisenbauten imponiert, ist das Technische, nämlich die Spannweite der Bogen, die Tragkraft des Eisens, das Netzwerk der Rippen, die Durchsichtigkeit des Baues, nicht aber irgend etwas Künstlerisches, sei es nun die Art, wie die Stützen die Last des Gewölbes in sich aufnehmen, oder die Verbindung der eisernen Glieder. Offenbar eben ist das künstlerische Moment überhaupt noch nicht in das Bewusstsein des Ingenieurs getreten: er hat noch nicht daran gedacht, noch nicht sich bemüht, künstlerische Gesetze in der Eisenarchitektur walten zu lassen. Die Eisenarchitektur war für ihn Technik und Mechanik, aber nicht Kunst. Selbst das, was bei dem Wahrzeichen der modernen Eisenarchitektur, bei der Tour Eifel, die Phantasie gefangen nahm, war nicht irgend welches künstlerische Moment, sondern die Besiegung technischer Schwierigkeiten, die ungeheure Höhe dieses auf einem Gerippe, so luftig wie ein Spinnengewebe aufgeführten Baues, das in der Höhe meterweit dem Winde entsprechend hin- und herschwanken konnte und doch gegen jeden Einsturz oder jede Bedrohung, der Tragkraft des Eisens zufolge, gefeit war, ja, man hätte höchstens den Vorwurf machen können, als ob die eisernen Stützen immer noch zu stark waren, als ob der Tragkraft des Eisens noch immer nicht genug zugemuthet war.

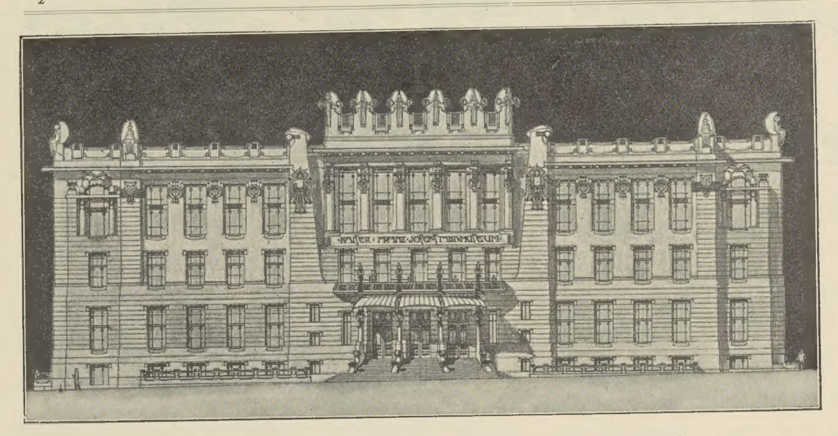
Und ähnlich bei der die Phantasie nicht minder gefangennehmenden Maschinenhalle der 1889er Pariser Ausstellung. Auch hier war das, was Bewunderung erregte, etwas Technisches, nämlich die ungeheure Spannweite der Bogen und die daraus sich ergebende Großräumigkeit der Halle. In dieser Beziehung war der Glaspalast der Londoner Weltausstellung des Jahres 1856, also der jetzige Crystal Palace das Vorbild und eigentlich das erste Monumentalwerk des modernen Eisenbaues.

Aber hier wie dort fehlt es an jedem künstlerischen Element. Sobald man von der Spannweite der Bogen und dem Netzwerk der eisernen Rippen abstrahiert und sein Augenmerk auf tiefer liegende Dinge (Constructionsfragen, Verbindung der Stützen, Aufnahme der Traglast und Vermittlung der letzteren, Ausbildung der stützenden Pfeiler und Verbindungsglieder etc.) richtet, sieht man nicht nur Misslungenes und Verfehltes und künstlerisch Unbefriedigendes, sondern absoluter Mangel an jeder künstlerischen Tendenz tritt zutage.

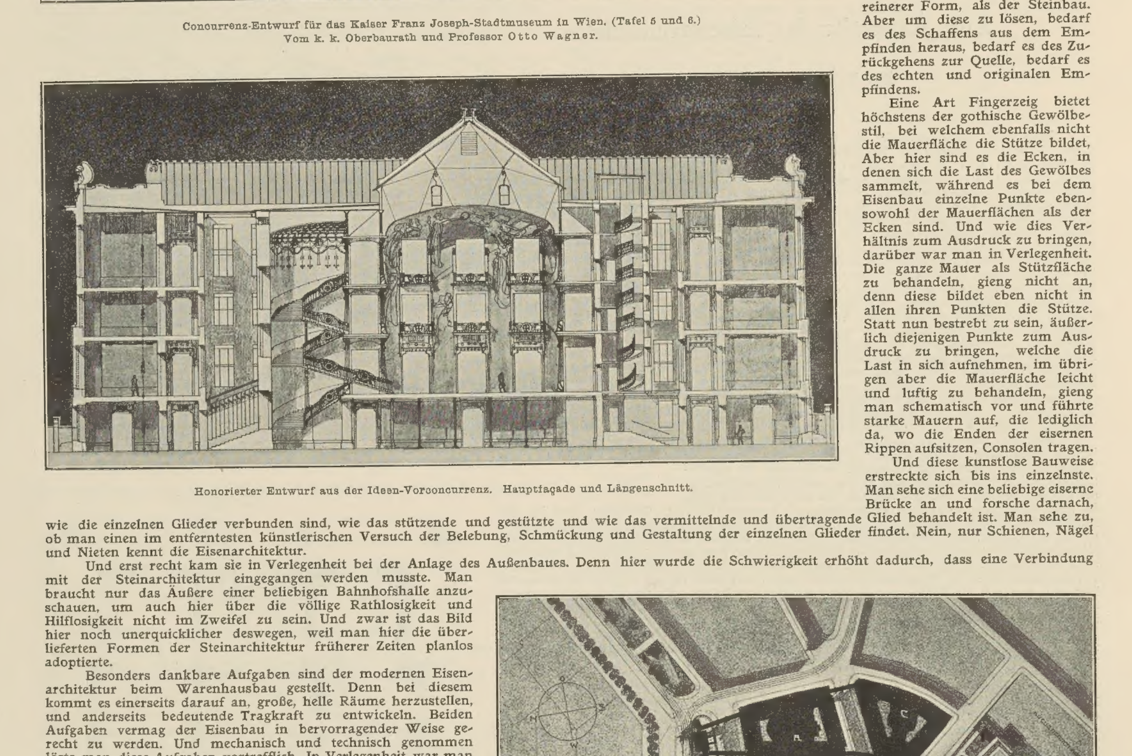
Beispielsweise kann man an modernen Bahnhofshallen häufig bemerken, wie die eisernen Balken, welche eine ganze großräumige Halle tragen, da, wo sie die stützende Mauerwand erreichen, auf Consolen sitzen, die so groß sind, dass man ihnen allenfalls zutraut, irgend eine Porträtbüste zu tragen. Es ist ja wahr, dass die Last dieser Rippen nicht eigentlich von diesen Consolen getragen wird, sondern von den Mauerwänden, in die sie sich einsenken, dann aber kommt es darauf an, dem auch äußerlich Ausdruck zu verleihen und es unserem, so fein empfindenden Auge zu erkennen zu geben, wo die Stützen ruhen, was stützt und was trägt, was die Last überträgt und vermittelt. Und daran eben fehlt es: an der Sichtbarmachung der constructiven und statischen Gesetze. Und der Grund ist der, dass diese constructiven Gesetze beim



Landhaus in Kärnten; vom Architekten Oscar Felgel. (Tafel 3.)



Concurrenz-Entwurf für das Kaiser Franz Joseph-Stadtmuseum in Wien. (Tafel 5 und 6.)
Vom k. k. Oberbaurath und Professor Otto Wagner.



Honorierter Entwurf aus der Ideen-Voroconcurrenz. Hauptfaçade und Längenschnitt.

Eisenbau ganz andere sind, als bei der Steinarchitektur, dass man daher die Formen der letzteren auf erstere nicht anwenden konnte, oder, wenn man es doch that, Fiasco machte.

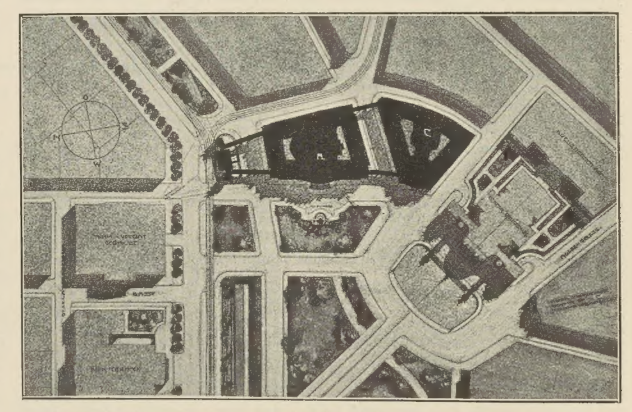
Vergleichen wir die Steinhalle (Steingewölbe) mit der eisernen Halle. Bei jener kommt die Last des Gewölbes auf die ganze Breitseite der Mauern zu liegen. Bei dieser, wo es sich also um Rippen, in die das Netz des Gewölbes zerlegt ist, handelt, kommt die Last mehr auf Punkte als auf Flächen zu ruhen, nämlich auf die Punkte, in denen das Ende einer Rippe den stützenden Pfeiler erreicht. Dieses constructive Moment muss nun äußerlich zum Ausdruck gebracht werden. Darin liegt das, was die Bau-Kunst ausmacht. Und man darf nicht etwa denken, dass der Eisenbau weniger mit Bau-Kunst zu thun habe, als der Steinbau, nein, eher verhält es sich umgekehrt. Zum mindesten stellt der Eisenbau constructive und tektonische Aufgaben in weit reinerer Form, als der Steinbau. Aber um diese zu lösen, bedarf es des Schaffens aus dem Empfinden heraus, bedarf es des Zurückgehens zur Quelle, bedarf es des echten und originalen Empfindens.

Eine Art Fingerzeig bietet höchstens der gothische Gewölbestil, bei welchem ebenfalls nicht die Mauerfläche die Stütze bildet, Aber hier sind es die Ecken, in denen sich die Last des Gewölbes sammelt, während es bei dem Eisenbau einzelne Punkte ebensowohl der Mauerflächen als der Ecken sind. Und wie dies Verhältnis zum Ausdruck zu bringen, darüber war man in Verlegenheit. Die ganze Mauer als Stützfläche zu behandeln, gieng nicht an, denn diese bildet eben nicht in allen ihren Punkten die Stütze. Statt nun bestrebt zu sein, äußerlich diejenigen Punkte zum Ausdruck zu bringen, welche die Last in sich aufnehmen, im übrigen aber die Mauerfläche leicht und luftig zu behandeln, gieng man schematisch vor und führte starke Mauern auf, die lediglich da, wo die Enden der eisernen Rippen aufsitzen, Consolen tragen.

Und diese kunstlose Bauweise erstreckte sich bis ins einzelnste. Man sehe sich eine beliebige eiserne Brücke an und forsche darnach, wie die einzelnen Glieder verbunden sind, wie das stützende und gestützte und wie das vermittelnde und übertragende Glied behandelt ist. Man sehe zu, ob man einen im entferntesten künstlerischen Versuch der Belebung, Schmückung und Gestaltung der einzelnen Glieder findet. Nein, nur Schienen, Nägel und Nieten kennt die Eisenarchitektur.

Und erst recht kam sie in Verlegenheit bei der Anlage des Außenbaues. Denn hier wurde die Schwierigkeit erhöht dadurch, dass eine Verbindung mit der Steinarchitektur eingegangen werden musste. Man braucht nur das Äußere einer beliebigen Bahnhofshalle anzuschauen, um auch hier über die völlige Rathlosigkeit und Hilflosigkeit nicht im Zweifel zu sein. Und zwar ist das Bild hier noch unerquicklicher deswegen, weil man hier die überlieferten Formen der Steinarchitektur früherer Zeiten planlos adoptierte.

Besonders dankbare Aufgaben sind der modernen Eisenarchitektur beim Warenhausbau gestellt. Denn bei diesem kommt es einerseits darauf an, große, helle Räume herzustellen, und anderseits bedeutende Tragkraft zu entwickeln. Beiden Aufgaben vermag der Eisenbau in hervorragender Weise gerecht zu werden. Und mechanisch und technisch genommen löste man diese Aufgaben vortrefflich. In Verlegenheit war man auch hier nur bei der Frage der Verbindung des Eisenbaues mit dem Steinbaue. Mauerflächen konnte man hier, der großen Fenster wegen, nicht brauchen. Statt deren gab es Pfeiler und Stützen. Diese Menge großer Pfeiler aber hatte eine starke einseitige Betonung der Verticalen zur Folge, zumal man diese Pfeiler durch schwere steinerne Ummantelung noch mehr ins Auge fallen ließ und sich nicht bemühte, die Horizontale zu betonen, damit diese der Verticalen nur annähernd das Gleichgewicht halte. So sehen denn diese modernen Warenhäuser gewöhnlich aus, wie Kirchen, die nur bis auf die Schiffe fertig geworden sind, derer Pfeiler aber auf Thürme, die sie tragen sollen, angelegt sind. Man kann thatsächlich bei diesen Warenhäusern häufig Pfeiler sehen von einer Stärke, wie bei der Façade des Mailänder Domes oder dem Langschiff des Kölner Domes. Und man versteht diese Dichtigkeit der Pfeiler hier um so weniger, als nirgends angedeutet ist, dass sie die Last ganzer Stockwerke in sich aufnehmen. Dagegen müsste an den Punkten, bei denen die horizontalen Schienen in die verticalen Stützen übergehen, die Verbindung äußerlich zum



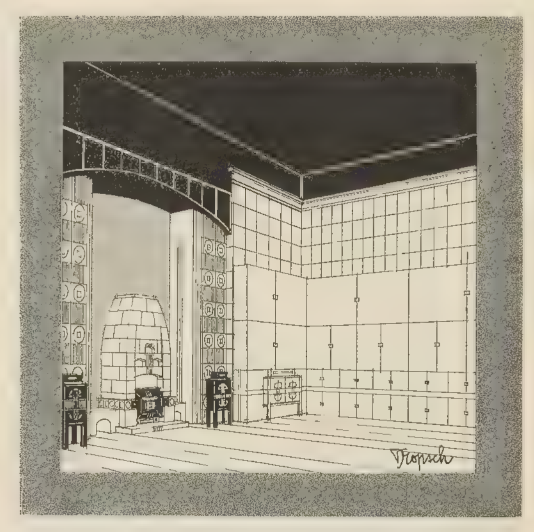
Concurrenz-Entwurf für das Kaiser Franz Joseph-Stadtmuseum in Wien. (Tafel 5 und 6.)
Vom k. k. Oberbaurath u. Prof. Otto Wagner. Honorierter Entwurf der Ideen-Voroconcurrenz. Situation.

Ausdruck gebracht sein, damit das Auge der Construction nachfühlen kann; auf solche Weise allein würde aus der Technik Kunst.

Ein noch schwererer Fehler, den man begangen hat, ist der, dass man die eisernen Stützen nach außen verlegte, statt nach innen. Aber ebenso wie die Natur, mit der alleinigen Ausnahme der Crustaceen, das Knochengerüst nach innen verlegt hat und es nach außen mit Fleisch und Blut bekleidet hat, muss auch der Architekt, der in Eisen baut, das Gerippe nach innen verlegen, andernfalls wir stets fragen würden, wo denn der Thurm sei, den die Pfeilermassen tragen sollen. Kommt dagegen das Eisengerüst nach innen zu liegen, bieten sich für die Gestaltung des Äußeren ganz neue und äußerst dankbare Aufgaben. Die schweren Mauerflächen werden überflüssig, und für Licht und Luft, für Fleisch und Blut, für Fenster und Zierwerk ist reichlich Gelegenheit gegeben.

Endlich darf der Architekt, der in Eisen baut, niemals das oberste künstlerische Gesetz vernachlässigen: aus dem Charakter des Materials heraus die Formen zu entwickeln. Dahingegen sehen wir heute da, wo eiserne Basen, Consolen, Capitäle, Träger, Stützen und Verbindungsglieder zur Ausführung kommen, dass sie in Stein, nicht in Eisen gedacht sind, weil man nämlich einfach die Formen der Steinplastik auf das Eisen übertragen hat, anstatt aus dem Charakter des Eisenmaterials heraus neue Formen zu finden. Wird doch das Eisen gegossen und geschmiedet, „der Stein dagegen gehauen". War es nicht geradezu frevelhaft, die Steinbauformen auf den Eisenguss zu übertragen? Aber hier berühren wir einen Krebsschaden des gesammten künstlerischen Schaffens unserer Tage, besonders des Kunstgewerbes, dass wir nämlich zu wenig aus dem Geiste des Materials heraus die Formen entwickeln. Indessen wird dieser Übelstand heute ziemlich allgemein als solcher erkannt, nicht nur von Männern, wie Ruskin, sondern auch von Eckmann und van de Velde.

Welche großen und außerordentlich dankbaren Aufgaben der Eisenarchitektur noch harren, mag nur angedeutet werden. Wir verlangen heute für die Innenräume in erster Linie Luft und Licht und Großräumigkeit; diesen Forderungen zu genügen, ist aber der Eisenbau am meisten angethan. Man wird einst drei Phasen architektonischen Baues unterscheiden, desjenigen in Holz, desjenigen in Stein und endlich desjenigen in Eisen. Perspectivisch wirkt von diesen drei Stilen am meisten der Eisenbau, weil das Eisen die größte Tragkraft besitzt und daher den geringsten Flächenraum in Anspruch nimmt, sodass der Raum selbst am luftigsten gestaltet werden kann. Dem Holzbau war es um die Intimität der Räume zu thun, er feierte daher die größten Triumphe in der Innenarchitektur. Dem Steinbau war es um kraftvolle Massen zu thun; er triumphierte im Palastbau; und was den Kirchenstil anbetrifft, schuf der kraftvolle romanische Stil mehr aus dem Charakter des Materials heraus, als der gothische Stil, der die Massen in Zierwerk auflöste. Die Halle dagegen, mit Bogen von gewaltigster Spannweite und einem Gerippe wie von Spinnenfäden, bringt uns erst die Eisenarchitektur. Aber keiner der beiden anderen Stile hat die gleichen Schwierigkeiten zu überwinden wie die Eisenarchitektur. Holz und Stein architektonisch zu verbinden war nicht annähernd so schwer, als das Eisen mit dem Stein und mit dem Holz zu verbinden. Als die Baukunst in ihrer geschichtlichen Entwickelung zu dem Punkte gekommen war, bei dem es galt, von der Holzarchitektur zur Steinarchitektur überzugehen und jene mit dieser zu verbinden, nahm man einfach die vom Holzbau überlieferten Formen in die Steinarchitektur hinüber: sogar der Mutulisims geht im letzten Grunde auf die Sichtbarmachung der Balkenköpfe beim Holzbau zurück, und man wird wenig Formen in der Steinarchitektur finden, die nicht aus dem Holzbau sich heraus entwickelt haben.



Rudolf Tropsch: Entwurf eines Bibliotheksraumes. (Tafel 2.)



Grabdenkmal der Familie Albrecht in Zwittau.
Bildhauer k. k. Prof. Jul. Trautzl; Architekt Carl Adalbert Fischl.

Die Eisenarchitektur dagegen kann nicht das thun, was die Steinarchitektur that, die überlieferten Formen des Holz- und Steinbaues herübernehmen. Denn wie schon oben betont: das Eisen wird gegossen und geschmiedet, nicht gehauen und nicht gesägt. Die Eisenarchitektur muss daher wohl oder übel daran denken, neue Formen aus dem Geiste des Eisenmaterials heraus zu schaffen. Zugleich giebt eben dieser Umstand die Entschuldigung für das bisherige Fiasco des künstlerischen Eisenbaues bezüglich der Einzelformen. Noch niemals wohl hat es eine Kunst so schwer gehabt, als die moderne Eisenarchitektur.

Der beste Rath, den man einstweilen der Eisenarchitektur in der eben besprochenen Richtung geben kann, ist der, dass sie die künstlerischen Formen daher nimmt, wo das gleiche Material zur Anwendung kommt, nämlich aus dem Kunstgewerbe, soweit dieses mit guss- und schmiedeeisernen Arbeiten zu thun hat. Hier wird man manche brauchbare Formen finden, die sich mit Erfolg auch in der Architektur verwenden lassen, zum mindesten da, wo es sich um Ausschmückung, Verbindung der einzelnen Glieder, Abschlüsse, Bekrönungen, Basen, Capitäle und Consolen handelt. Bietet doch überhaupt die moderne schmiedeeiserne Technik hervorragende Leistungen kunstgewerblicher Thätigkeit.

Die Art, wie bisher die großen Eisenwerke den kunstgewerblichen Theil ihrer Aufgabe erfüllen, ist wenig erfreulich. Ob man nun die neue Schwebebahn Elberfeld-Barmen oder die neue Berliner elektrische Hochbahn oder irgend einen Laternenpfahl oder eisernen Brückenpfeiler ansieht, immer tritt einem entweder Kunstverwirrung oder Kunstlosigkeit entgegen. Kann man doch sogar Laternen sehen, bei denen den Pfahl einfach eine Eisenschiene bildet. Und leider empfinden viele Menschen diese künstlerische Öde nicht einmal. Dagegen ist dringend zu fordern, dass die großen Eisenwerke kunstgewerbliche Künstler anstellen, welche nicht nur zeichnen, sondern auch formen und plastisch empfinden gelernt haben, und dass sie sich bemühen, nunmehr, da wir über das Kindheitsalter der Eisentechnik hinaus sind, nicht nur technisch und mechanisch, sondern auch künstlerisch befriedigende Leistungen zu geben. Denn auch die Eisenarchitektur gehört in das Bereich der bildenden Künste, zum mindesten ist dies der Weg, den sie in Zukunft zu nehmen hat.



Entwurf eines Bibliotheksraumes.

Von Rudolf Tropsch. (Tafel 2.)

Der Saal von der Grundrissform eines sehr langen Rechteckes, nahezu von corridorartiger Wirkung, ist an drei Seiten mit einfachen, durchwegs glatten Schränken versehen. Die vierte Seite enthält die Ofennische mit Sitzgelegenheit, sowie kleinere Schränke und ist im Gegensatze zu den drei glatten Wänden reich gegliedert.

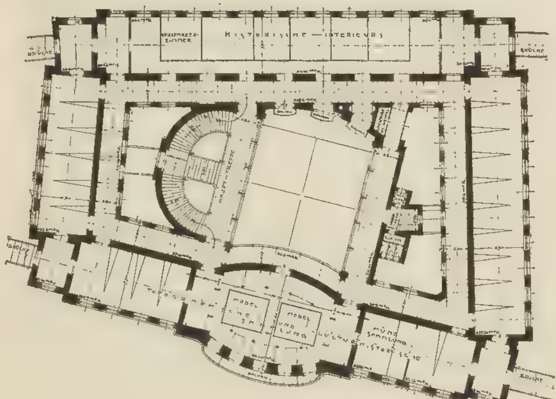
Analog sind die ersteren drei Wände in Weiß und Gold gehalten, während die vierte Wand farbig ausgestattet ist. Die Verkleidung der Wände erfolgt zum Theil in Fayence, der Plafond ist mit schwarz gebeiztem Holz verkleidet.

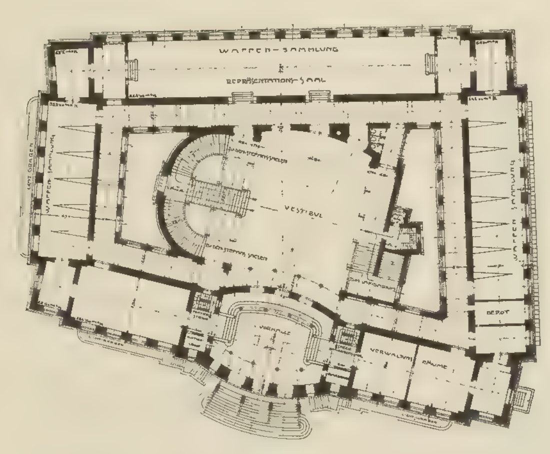
Zur Reform der künstlerischen Wettbewerbe.

Das Preisgericht zur Beurtheilung der Entwürfe für das Kaiser Franz Josephs-Stadtmuseum zu Wien, das am 4. November v. J. seine Entscheidung fällte, hat seinem ausführlichen Gutachten folgende, das Wettbewerbswesen im allgemeinen betreffende Kundgebung hinzugefügt, die wir, da sie mit unseren Bestrebungen auf diesem Gebiete übereinstimmt, wiedergeben:

Wie bekannt, ist die Concurrenz um den Bau des städtischen Museums — abweichend von dem bisherigen, seit langer Zeit ausnahmslos eingehaltenen Gebrauche — in Form einer Doppelconcurrenz durchgeführt worden. Dies geschah nicht in letzter, sondern vielmehr in erster Linie mit der Absicht, die bewerbenden Künstler zu keiner zwecklosen, weil naturgemäß zum Theile vergeblichen Arbeitsleistung zu veranlassen. Der erste Theil der Concurrenz, als bloße Ideenconcurrenz gedacht, sollte jedem der Concurrenten Gelegenheit bieten, in knapper, kurzgefasster Darstellung seinen künstlerischen Grundgedanken, nicht weniger, aber auch nicht mehr in Wettbewerb zu stellen.

Das Preisgericht hat dementgegen den Eindruck gewonnen, dass vom größten Theile der Bewerber diese Absichten der Concurrenz nicht richtig erkannt und die eingereichten Entwürfe vielmehr mit einer Ausführlichkeit behandelt worden sind, die als zwecklos bezeichnet und daher im Sinne des wohlverstandenen eigenen Interesses aller an Wettbewerben interessierten Künstler bedauert werden muss. Das Preisgericht war daher auch, wie das Ergebnis lehrt, keinen Augenblick versucht, eine Mehrarbeit über das Maß des Nothwendigen hinaus, etwa im Sinne eines besonderen Verdienstes des Bewerbers, zu würdigen, vielmehr in seinen Entscheidungen durchaus vom inneren gedanklichen Wert der Entwürfe geleitet. Dies ausdrücklich auszusprechen, findet das Preisgericht nicht etwa zum Behufe einer Art Rechtfertigung seines Urtheilspruches, deren es nicht bedarf, sondern lediglich aus dem Grunde sich veranlasst, um die gesunde und schöne Idee des Doppelwettbewerbes womöglich in Hinkunft vor einem fortgesetzten Missverstandenwerden durch die am Wettbewerbswesen interessierte Künstlerschaft zu bewahren.





Concurrenz-Entwurf für das Kaiser Franz Joseph-Stadtmuseum in Wien. (Tafel 5 und 6.) Vom k. k. Oberbaurath und Prof. Otto Wagner. Honorierter Entwurf der Ideen-Vorconcurrenz.



Beheizungskörper. Entworfen vom Architekten Fr. v. Krauss.







Architekt H. Kampmann: Archivgebäude für Jütland in Viborg.

Einiges über dänische Architektur.

Unsere Leser haben schon wiederholt in dieser Zeitschrift*) Hinweisungen auf die Entwickelung der neueren dänischen Baukunst gefunden und sollen nun neuerdings mit einigen tüchtigen Arbeiten dänischer Architekten bekannt gemacht werden. Sie werden darin die beachtenswerte Eigenart einer von bestimmten heimischen Traditionen beeinflussten und doch ehrlichen, moderne Bedürfnisse zum Ausdruck bringenden Bauweise wiederfinden.

In den Jahren 1888—1893 ließ der dänische Staat drei Provinz-Archive errichten. Das in Kopenhagen aufgeführte stammt von dem Erbauer des neuen Rathhauses der dänischen Residenz, dem Architekten M. Nyrop, und besteht aus dem mit strengem Ernst behandelten eigentlichen Archivbau, einem lebendig gegliederten Archivargebäude und einem Verbindungstract.

*) Jahrgang IV, Tafel XXXI und XXXII; Jahrgang V, Tafel XXXV und XXXVI.

In der Hauptstadt Jütlands, Aarhus, wirkt der Architekt Hack Kampmann, welcher sich durch den Bau des Archivgebäudes in Viborg, Jütland, einen Namen machte. Er verstand es, der Aufgabe eine monumentale Lösung abzuringen, welche sein Streben nach Würde und Vornehmheit in helles Licht setzt.

In seinem Zollkammergebäude in Aarhus (1895—1897) wusste er einem strengen Nutzbau durch gedrungene, kräftig wirkende Façadenthürme, welche den Eingang betonen, eine bewegte Silhouette und energische Schattenwirkungen zu geben. In beiden Fällen ist die Mithilfe großer, ruhiger Dachflächen mit starken Vorsprüngen als Gegengewicht zu den Mauerflächen aus Ziegelrohbau benützt, in welchen nur sparsam einzelne Constructionstheile durch hellen Stein herausgehoben sind. Der Rundbogen kommt vorherrschend in jener charakteristischen Anwendung vor, wie ihn auch die nordische Renaissance kannte, welche das Festhalten an mittelalterlichen Constructionsgedanken nie aufgab; theilweise herrschen auch Reminiscenzen an Ober-Italien. Das Motiv der zwei Thürme, welche ein hohes Portal flankieren, entstammt dem Wappen von Aarhus und ist, wo es angewendet ist, sehr an seinem Platze.

Das eigenartige Geschick, alte, gute Baugedanken mit moderner Empfindung auszudrücken, tritt besonders lebhaft beim Theaterbau in Aarhus hervor — dem größten Werke Kampmanns (1897—1900).

Zu den einfachsten Architekturelementen kommt hier noch die Anwendung von glasierten farbigen Thonplatten, welche namentlich im Fries und als Mosaik im Hauptgiebel zur Anwendung gelangten.

Es ist die knappe und bestimmte Formensprache, welche stets großer Ruhe und Einfachheit zustrebt und den Grundton einer ehrlichen Construction festhält, wodurch das eigenartige Gepräge des Baues gegeben ist. Das Foyer mit seiner Wandverkleidung aus belgischem Marmor und den mit Stuckreliefs geschmückten Wölbungen wirkt ernster, als wir derartige Räume zu sehen gewohnt sind; auch hier ist dem Alltäglichen aus dem Wege gegangen.

Es ist bemerkenswert, dass in Dänemark Bauten, welche bei uns als Nutzbauten ganz unkünstlerisch behandelt zu werden pflegen, tüchtigen Künstlern übertragen werden, die ihnen den Stempel ihrer Persönlichkeit aufdrücken, dass auch die einfachsten Probleme vom Standpunkte des Geschmackes studiert und gelöst werden, und dass gerade diese Arbeiten in der Bevölkerung Interesse und Verständnis finden.

Es ist nur selbstverständlich, dass diese gesunden Verhältnisse auch in einer tüchtigen Behandlung des Wohnhausbaues ihren Ausdruck finden.



Villa Qvist Petersen in Kopenhagen.

Die Residenz Kopenhagen besitzt in ihrer Umgebung schon lange einfache und wohnliche Familienhäuser. In jüngster Zeit werden solche auch im Weichbilde der Stadt aufgeführt und wir sind in der Lage, einige Darstellungen von solchen Familienhäusern zu bringen, welche kürzlich durch Verbauung eines neuen Viertels zur Ausführung gelangten. Aus unseren Abbildungen ist ersichtlich, in welchem localen Zusammenhang einige dieser Bauten stehen, wie sich solche Anlagen zu Baugruppen innerhalb der Straßenzüge einer Stadt glücklich verbinden lassen.

In architektonischer Beziehung erscheinen die Häuser des Malers P. S. Krojer von Architekt Plesner und des Herrn O. Benzon von Architekt Clemmensen als die tüchtigsten Leistungen. Ein hoher Grad von vornehmer Einfachheit ist erreicht, der Ausdruck des bürgerlichen Wohnhaustypus glücklich gefunden, der zugleich abgeschlossen und einladend, zugleich behaglich und doch würdig ist.

Hartwig Fischel.

Der neue Berliner Dom.

Der neue Berliner Dom ist im Rohbau nahezu fertig. Man darf daher, was den Außenbau betrifft, mit der Urtheilsäußerung beginnen. Für den, der dem neuen Dom jetzt zum erstenmal gegenübertritt, ist der Gesammteindruck groß: die gewaltige Masse wirkt imponierend, die Museen und das Schloss verschwinden ihr gegenüber. Derjenige aber, der diesen Dom hat aus der Erde wachsen sehen Schritt für Schritt, wundert sich wohl, dass diese gewaltige Masse nicht bedeutender wirkt. Der Grund für diese geringere Wirkung ist der, dass er architektonisch nichts Neues sagt, dass er zweitens weder eine volksmäßige noch volksthümliche Sprache redet, und dass er drittens nicht die moderne Sprache redet. Sein Stil muthet weder deutsch noch protestantisch an. Diese Kirche könnte in Venedig, in London oder Melbourne so gut stehen wie in Deutschlands Metropole, im norddeutschen, märkischen Groß-Berlin; und sie könnte ebensowohl vor hundertundfünfzig Jahren, als heute gebaut sein — abgesehen davon, dass die Detailformen wahrscheinlich im anderen Falle stilvoller durchgeführt sein würden. Ja, dieser neue Dom muthet sogar nicht einmal sonderlich religiös an, dazu ist er zum mindesten für das hier in Betracht kommende deutsche Empfinden zu „aufgedonnert“, zu äußerlich, zu arrogant, zu brutal, zu — barock.

Für die Beurtheilung architektonischer Bauten gibt es bekanntlich keinen besseren Standpunkt, als wenn man die Frage stellt: Ist das Gebäude von innen heraus gebaut, spiegelt das Äußere das Innere, kann man vom Äußeren das Innere ablesen? Der Barockstil behandelt statt dessen das Äußere als Coulisse, die er decoriert, unbekümmert um das Innere, um die Structur und Construction, um das Gerippe. Und ebenso verhält es sich mit dem neuen Berliner Dom. Coulissenwände mit abgebrauchten und theilweise missverstandenen Detailformen gibt er uns. Während nirgends so sehr als beim Kirchenschiff die starke Betonung der Verticalen angebracht ist, und während der gesammte sogenannte „neue“ architektonische Stil die einseitige Betonung der Verticalen bis zur Absurdität treibt, ist beim neuen Berliner Dom die Horizontale vorzugsweise betont (besonders durch das mehrere Meter breite, außerordentlich reiche Hauptgesims) und sind in die Wände Fenster in drei Stockwerken statt in einem (dem Kirchenschiff) durchgebrochen. In der That ein sehr merkwürdiger Fall! Bei den Palästen und Wohnhäusern haben wir mehrere Stockwerke; dort ließ der Architekt seit der Barockzeit die Halbsäulen und Pilaster durch die Stockwerke hindurchgehen und von diesen durchschneiden. Beim Dom haben wir ein einziges Stockwerk — also einmal eine willkommene Gelegenheit, die Betonung der Verticalen organisch durchzuführen und mit vollem Recht von der Erde bis zum Dache Pilaster und Halbsäulen aufragen zu lassen; aber der Berliner Dom-Architekt setzt am Portal die Säulen auf mehrere Meter hohe Sockel und setzt in die Wände des Kirchenschiffes übereinander angeordnete kleine Fenster ein, so dass der Beschauer, namentlich an der Wasserseite, den Eindruck bekommt, als gäbe es vier Etagen in diesem Dom. Um diesen architektonischen Schildbürgerstreich genügend zu kennzeichnen, muss man ein Beispiel wählen: Ein Globetrotter nimmt sich zur Fahrt über den stillen Ocean ein Dutzend Kameele mit; als er aber dann dabei ist, die Reise durch die Wüste anzutreten, lässt er die Kameele ersaufen und nimmt Haifische mit. Die moderne Architektur ist der Meinung, dass an den Façaden vor allem die Verticale zu betonen sei.*) Nirgends in der Welt gibt es eine bessere Gelegenheit zur Betonung der Verticalen, als bei der Kirche, die nur ein Stockwerk hat und zudem das Emporstreben zum Göttlichen äußerlich zum Ausdruck bringen soll, wie dies der gothische Dom gethan hat. Aber der Berliner Dombauherr betont die Horizontale und spiegelt dem Beschauer statt des einen gewaltigen Kirchenschiffes Wohnhausetagen vor. Hier haben wir wieder einmal ein markantes Beispiel für das Fiasco der Stein-Architektur. Wohin wir auch blicken, gibt sie uns Abgelebtes, Abgebrauchtes und Ausgetretenes, oft genug sogar Unverstandenes. Und wir können auch in der Zukunft von der Stein-Architektur wenig erhoffen — man kennt die Geschichte von dem Mohren, der seine Schuldigkeit gethan hat. Einzelnen Künstlern ist dabei nicht einmal ein Vorwurf zu machen: das System hat sich überlebt. Es ist kein Zweifel: erst das Eisen wird uns die neue Architektur und den neuen architektonischen Stil bringen.

Dr. H. Pudor.

*) Diese Meinung gilt nicht allgemein; Otto Wagner z. B. tritt in seiner „Modernen Architektur“ für die Betonung der Horizontalen ein. D. R.



Zollamtgebäude in Aarhus (Jütland). Vom Architekten H. Kampmann.

Museum Carnunti in Deutsch-Altenburg.

(Tafel 11.)

Das neue Museum in Deutsch-Altenburg ist bestimmt, die zahlreichen archäologischen Funde Carnuntums, jetzt im Besitze Sr. Excellenz des Barons Ludwigstorff und des Herrn Karl Hollitzer, aufzunehmen.

Die Innenräume sind in folgender Weise angeordnet: Das Parterre - Geschoss enthält im Mittelbau das geräumige Lapidarium und an dieses sich anschließend das Mithräum, in welchem der gefundene Mithras-Stein — der größte seiner Art — zur Aufstellung gelangen soll.

Rechts vom Mittelbau liegt das Arbeitszimmer des Custos, sowie seine Wohnung. Links ein Studierzimmer, die Werkstätte und die Wohnung des Portiers, während unterhalb der Stiege eine photographische Dunkelkammer und ein Depot für Werkzeuge angeordnet ist.

Die an der Hauptfront liegenden, offenen Loggien sind für die Aufnahme epigraphischer Steine bestimmt.

Der erste Stock ist ausschließlich Musealzwecken vorbehalten und im Mittelbau mit Oberlicht versehen, während die anderen Säle Seitenlicht erhalten.



Zollamtgebäude in Aarhus (Jütland). Vom Architekten H. Kampmann.



Provinzial-Archiv in Kopenhagen.
Vom Architekten M. Nyrop.



Archivgebäude in Viborg. Vom Architekten H. Kampmann.

Die technische Durchführung ist derart geplant, dass über dem Parterre-Geschoss, welches abwechselnd aus Stampfbeton- und Ziegelschichten sich aufbaut, aus Bruch- und Hausteinen das Mauerwerk des ersten Stockwerkes sich erhebt.

Reichlichere Verwendung von Haustein weist nur der Mittelbau auf, desgleichen sind die Ecken des Gebäudes mit rusticierten und glatten Hausteinquadern armiert.

Die äußere Architektur geht dem üblichen antiken Architekturapparate aus dem Wege und setzt sich hauptsächlich aus Elementen römischer provinzieller Bauart zusammen, wie sie den noch erhaltenen Resten von Bauten mehr utilitären Charakters eigen ist, um möglichst bescheiden den Typus eines Depots von Fragmenten dieser Zeit zum Ausdruck zu bringen.

Zur Betonung der künstlerischen Zwecke des Gebäudes sind zwei Säulen vorgestellt, die zwei interessante, decorative Stücke aus der Sammlung zu tragen bestimmt sind.

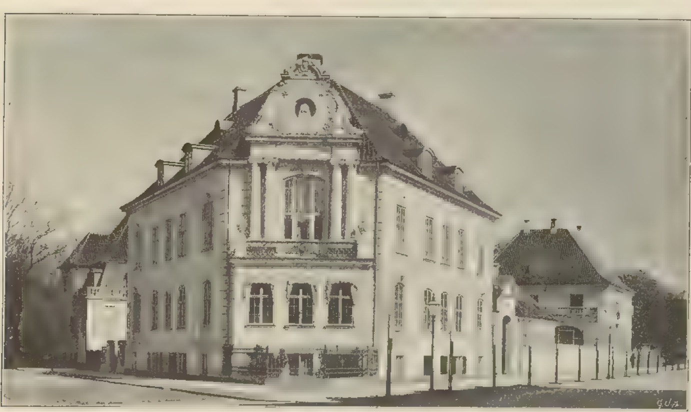
Die perspectivische Ansicht veranschaulicht eine der ersten Skizzen des Museumbaues, der jetzt mit Rücksicht auf die Kosten in modificierter Weise — entsprechend der geometrischen Ansicht — zur Ausführung gelangt.

Der Bau ist im October v. J. in Angriff genommen worden und Ende November bis zur Parterre-Gleiche gediehen.

Mit der Ausführung ist um die pauschalierte Summe von 90.000 Kronen Baumeister Fraunlob beauftragt worden.

Die Inangriffnahme des Baues ist, gefördert vom Cultus-Ministerium, das hohe Verdienst des wissenschaftlicht hätigen Vereines Carnuntum, der die Mittel als Ergebnis von Sammlungen hierzu spendet.





Villa Wessel in Kopenhagen. Vom Architekten J. Schröder.

Die Synagoge in Düsseldorf.

(Tafel 16 und 17.)

Der Wunsch nach monumentaler Behandlung der Hauptfront erheischte eine symmetrische Anordnung des Grundrisses und veranlasste, das Schulgebäude zurückliegend an die projectierte 7 *m* Straße zu legen.

Die gewünschte kleine Vorsynagoge ist so situirt, dass sie beim Sabbathgottesdienst eine Verbindung zwischen den beiden Männereingängen herstellt und in ihrer Gesammtheit als Vorhalle, bzw. Warteräume benützt werden kann.

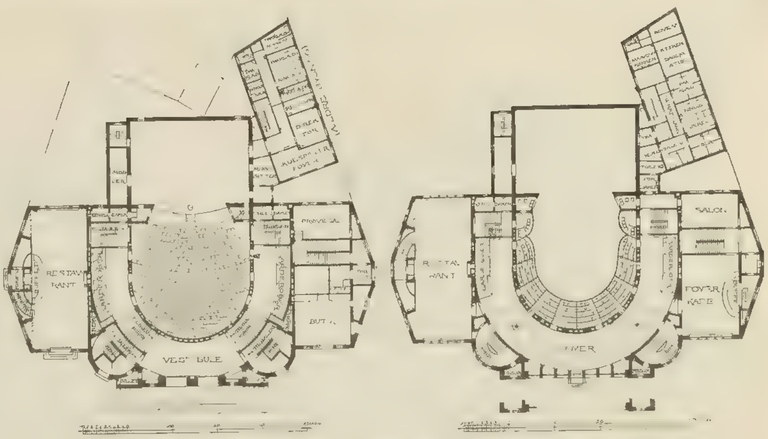
Der Portier wurde so gelegt, dass er mit Schule und Synagoge in directer Verbindung steht. In einem Kellergeschoss sollen die Heizungen, Holz- und Kohlenräume untergebracht werden.

Rabbiner und Cantor haben den Zutritt zu ihren Zimmern durch die Treppe zur Orgelempore, durch welche Anlage ein sehr zweckmäßiger Verbindungsgang zwischen Rabbiner- und Cantorzimmer erforderlich wurde. Beleuchtet sind diese Räume durch hohes Seitenlicht.

Bei der architektonischen Behandlung des Projectes war der Grundgedanke leitend, ein Gebäude zu schaffen, das den Ausdruck des mono-

theistischen Mosaismus möglichst in sich schloss. Zu diesem Behufe war sich selbstverständlich von jeder arabischen oder maurischen Architektur freizuhalten, die in gar keinen Beziehungen zu dem Judenthume der Neuzeit steht. Wie es von jeher auf Grund historischer Beispiele eine Eigenthümlichkeit der Juden gewesen ist, ihre Gotteshäuser nach dem jeweilig herrschenden Geschmacke aufzuführen, so verlangt auch die heutige Zeit energisch, um empfindenden Menschen eine Erhebung zu dem Ideal der mosaischen Religion, dem einheitlichen, bildlosen, geistigen, allheiligen Gott, aufkommen zu lassen, dass die Charakteristik des Gotteshauses sich nicht allein im Grundriss, sondern auch in der formalen Durchbildung von den Tempeln des Alterthums unterscheidet, wo die religiösen Gebräuche von denen der Gegenwart wesentlich verschieden waren.

Die heute bei erstclassigen Architekturen wieder zu erkennenden classicistischen Spuren veranlassten den Verfasser für die architektonische Durchbildung sich durch die Bauten von „Central-Syrien" anregen zu lassen, welche ein eigenartiges Gemisch von ägyptischen und hellenischen Einflüssen aufzuweisen haben.



Grundrisse des Theatergebäudes in Aarhus (Jutland). Vom Architekten H. Kampmann. (Tafel 9.)



Vorstudie für die Aufstellung der Strasser'schen Gruppe »Marc Anton« auf dem Gartenvorplatze der k. k. Hofmuseen in Wien. Vom Architekten k. k. Professor Fr. Ohmann.

Nach Studium des Werkes von de Vogue: „Syrie centrale", kann man sich der Behauptung des Herausgebers nicht mehr verschließen, dass diese Baulichkeiten einen durch die Kreuzzüge herbeigeführten Einfluss auf die romanische Stilentwicklung des Abendlandes gehabt haben. Dies war der Grund, weshalb Verfasser glaubte, sich gestatten zu dürfen, syrische und romanische Motive zu einer frei erfundenen Charakteristik zu vereinigen.

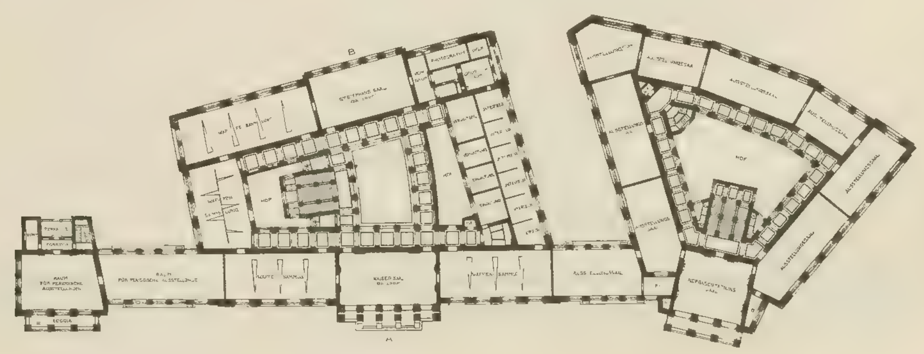
Es wurde Wert darauf gelegt, im Äußeren stets das Innere zum Ausdruck zu bringen; dies führte zu der sich über dem Allerheiligsten wölbenden Kuppel. Die zwei freistehenden Thurmbauten erfüllen als Treppenhäuser eine aus dem Innern hervorgewachsene Nothwendigkeit u. s. w.

Der bildhauerische Schmuck wurde dem Usus entsprechend auf weniges Rankenwerk und die Capitälausbildung beschränkt. Um einen morgenländischen Eindruck nicht zu verwischen, wurde bei der Hauptkuppel nicht als Krönung das „Hexagramm" angeordnet, dafür aber tragen die Treppenthürme als Schluss einer freien Endigung den „Davidschild".

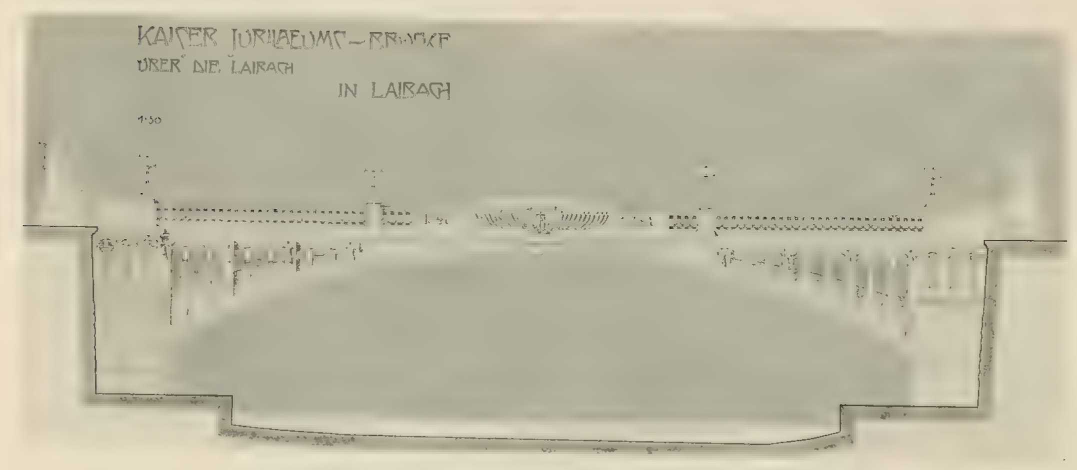
Im Innern ist es nach Wunsch möglich, auch von den Frauensitzen dem Umgang mit den Thorarollen vom Oraun Hakaudesch aus mit den Blicken zu folgen. Auf dem Sängerchor über dem Allerheiligsten ist der Orgelprospect wie in der Synagoge zu Breslau doppelseitig aufgestellt.

Zur Beleuchtung des Innenraumes sind über der Frauenempore zwei sehr große Fenster an der Süd- und Nordfront angeordnet, um das andauernde Ablesen der Gebete auch wirklich zu ermöglichen.

Das Heiligste in der Synagoge, der Punkt, auf welchen stets die Augen aller Anwesenden mit Andacht ruhen, ist besonders architektonisch betont. In den überdeckten Vorräumen zu den Zimmern des Rabbiners und des Cantors leuchten aus dem Halbdunkel zwei ewige Lampen, was ohne Zweifel eine mystische Wirkung nicht verfehlen kann. Die Umrahmung des heiligen Schreines selbst ist in verschiedenfarbigem Stuckmarmor gedacht. Die Brüstung vor der Kanzel ist in belgischem Granit, diejenige vor dem Al.-Memor in geädertem Kalkstein vorgesehen. Bei der Wanddecoration war wiederum das altorientalische Verbot leitend, bildliche Darstellungen lebender Wesen nicht zu verwerfen, und beschränkt sich darum die Ausmalung auf pflanzliche und geometrische Motive, die bezüglich Coloristik in der Art der Farbenglut orientalischer Gotteshäuser durchgeführt gedacht ist.



Honorierter Concurrenzentwurf für den Bau des Kaiser Franz Joseph-Stadt-Museums in Wien. Vom Architekten Alb. H. Pechs. (Tafel 14.)



Die Kaiser-Jubiläumsbrücke über die Laibach in Laibach. Vom Architekten Georg Zaninovich.



Brückenkopf der Kaiser-Jubiläumsbrücke in Laibach.

Architektur und ihre Lehre.

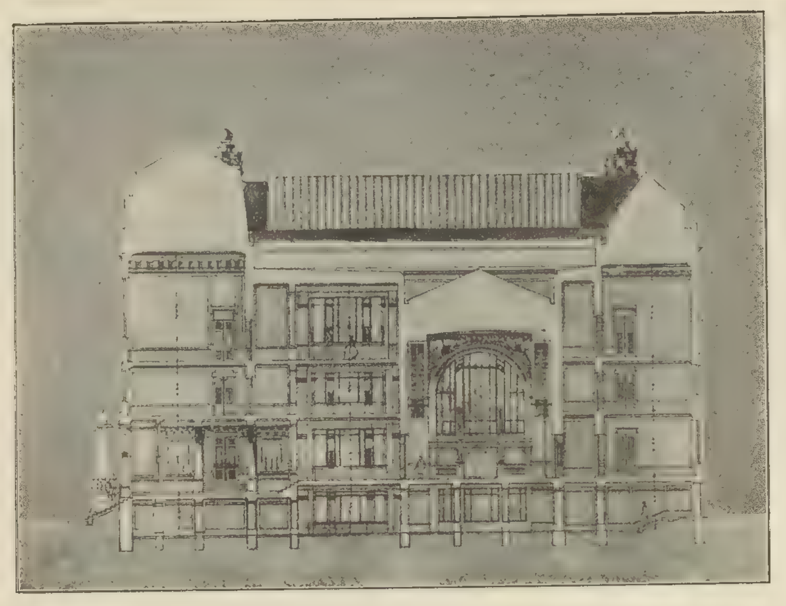
Die heute im Vordergrunde in Berlin vielfach ventilierte Frage über zweckentsprechende Heranbildung frischer Lehrkräfte im Gebiete der Monumentalweise lässt vielfach jene Prämissen unbeachtet, welche die jetzigen Dissonanzen in dem fraglichen Lehrfache erzeugten, während die vorgeschlagenen neuen Methoden auf lange discutierte Erörterungen zurückgehen. Denn das Thema bildete seit Beginn des vergangenen Jahrhunderts ein oft bestrittenes, doch niemals geeintes Problem, dessen Lösung der Eigenwille der wissenschaftlichen Parteien verhinderte. Als nach den napoleonischen Kriegen Europa wieder seine geistigen Kräfte in den Dienst der Bildung stellte, da begann die zunächst von dem Hellenismus verjüngte Archäologie durch verallgemeinerte historische Forschung ihren Gesichtskreis zu erweitern, und erhielt vornehmlich das von Seite der Romantiker angeregte Studium der mittelalterlichen Kunst neues Leben.

In jener Zeit gieng durch die europäische Welt ein der Blütezeit der Renaissance nicht unähnlicher strebender Geist, welcher in dem Austausche des gegenseitigen internationalen Wissens und Könnens die beste Anregung zum fortschreitenden künstlerischen Schaffen erkannte. Dieser in allen Culturländern rege gewordene Sinn, verbunden mit dem Streben der Erforschung jener Quellen, in welchen die artistische Weise der Vorzeit in Schrift wie Bild sich noch repräsentiert, führte die Jünger der Kunst nach der classischen Erde, und so wurde Rom der Vereinigungspunkt der berufensten Ingenien der Welt. Durch den wechselseitigen Verkehr wie den Einfluss, welchen die hier versammelten bedeutsamsten Vertreter der bildenden Künste wie der Archäologie auf die jüngeren Kräfte ausübten, entfaltete sich eine natürliche universelle Kunstlehre in antik idealem Sinne, welche, wie bekannt, der werdenden Generation eine erstaunliche Fülle der vorzüglichsten künstlerischen Kräfte verlieh.

Das logische Fortschreiten der Kunstlehre sollte nach dieser Periode in einem Compromisse der Ästhetik, philologischen Archäologie und Kunstarchäologie bestehen; wohingegen die beiden ersteren sich fürderhin noch pedantischer abschlossen, das Docentenrecht auf der Universität für sich allein beanspruchten und letztere abgesondert auf die polytechnischen Schulen verwiesen. Anderseits dauerte jedoch ein lebensvolles, ernstes Streben in jenen archäologischen Gebieten fort, welches die deutsche Kunstgenossenschaft gegen Mitte des Jahrhunderts zu objectiv hoher Entwickelung emporhob, bis die traurige Reaction nach der Achtundvierziger-Revolution viele der besten Ingenien ihrem Mutterlande entriss und Minderbefähigten das Prestige in der Heimat überließ. Wohl fanden die Vertriebenen in der Ferne, insbesondere Zürich, einen selbständigen Wirkungskreis, doch blieb das Band des gemeinsamen Schaffens zersprengt, und als die im Alter wieder zu Ehren gebrachten Männer ihre Laufbahn schlossen, da hatten dieselben neben ihren eigenen großen Schöpfungen wohl einzelne reichbegabte Schüler, doch keine Schule der Nachwelt hinterlassen.

Nach dem Siebziger-Kriege, woselbst gerade in Deutschland für die Monumentalweise ein reiches Schaffensgebiet sich eröffnete, wurde der Versuch des Ausgleiches der beiden archäologischen Richtungen unter dem Protectorate des Kronprinzen Friedrich erneuert, doch erhielt, da der alte Zopf den Sieg behielt, außer Springer fürder kein weiterer Kunstarchäologe die Würde des Ordinarius an deutscher Universität. Anderseits begann die Philologie, mit Ausnahme der noch fortdauernden Erklärung und Entzifferung ältester orientalischer Traditionen, auf ihren Lorbeeren zu ruhen, und da ihren Vertretern zumeist die nöthigen Vorkenntnisse der Architektur fehlten, so blieb fortan auch die classische Kunst mit dem Beginne ihrer internationalen Fassung abgethan, bis endlich die Kunstwissenschaft überhaupt aus ihren obligatorischen Fächern gestrichen wurde. Das folgenschwere Verhängnis der Kunstarchäologie beruhte in einer zu abstracten Trennung der Lehre der Kunstversionen und Perioden als solchen, indem vornehmlich durch die einseitige

Die Kaiser-Jubiläumsbrücke in Laibach.



Vorconcurrenz um das Kaiser Franz Joseph-Stadt-Museum in Wien. Honorierter Entwurf der Architekten Waniček und Tomek. (Tafel 24.)

Rococo, Spätgothik und Transitionsstil in tollem Formenspiele folgten. Alle diese Phasen einer sich überstürzenden, der ruhig stetigen Entfaltung jeder wahren Monumentalweise zuwiderlaufenden Mode wurden sodann leidiger Weise in das Lehrfach der Kunstgeschichte übertragen. Nach Geschmack und Laune der jeweiligen tonangebenden Professoren erhielten die Studierenden in einer oder der anderen Kunstabtheilung ihre Drillung, und blieb denselben höchstens die Wahl zwischen einem Capitel der älteren oder späteren Zeitperiode freigestellt, während die objective Kunsthistorik stets mehr ihre dominierende Bedeutung verlor. Welches Resultat in artistischer Beziehung auf diesem Wege erreicht wurde, dürfte die so rasch in Manier und rohe Formen ausgeartete deutsche Renaissance, wie das unorganische Gemenge unzusammengehöriger missverstandener Stilargumente, welche die neueste Jugend als Lehrresultat ins Leben bringt, sattsam beweisen. Nicht minder besteht die Thatsache, dass heute zum Trotze all der schön sprechenden Phrasen von dem himmelhohen Aufschwung, welchen technische Künste in der Jetztzeit genommen, gerade von den Bestbegabten der Studierenden die allgemeine Klage über die ungenügende Lehre der Kunstgeschichte und das ganz oder theilweise Fehlen einer Stilkunde, wie der Darstellung der classischen Kunst auf den technischen Hochschulen ausgeht. Zur Bewahrheitung dieser unserer aus Erfahrung gewonnenen Behauptung bringen wir in Erinnerung, dass unter anderem an der architektonischen Facultät Darmstadts seit einer Reihe von Jahren den Studierenden überhaupt keine wissenschaftliche Kunstgeschichte vorgetragen wird.

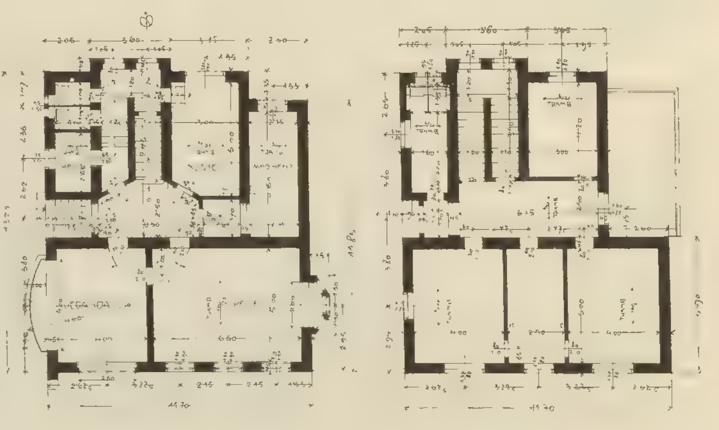
Das Unbefriedigende, das die zu allen Zeiten nach Idealen strebende Jugend in dem ihnen vorgeführten Kunstwirrwar gefunden hat, kann überdies allein die Begeisterung erklären, welche bei ihrem Erscheinen den Propheten der Moderne entgegengetragen wurde. Da aber in der Monumentalweise keine Wunderdinge geschehen und die Weltgeschichte beweist, dass die wahre Architektur durch Phantasmagorien nicht regeneriert werden kann, so wurde bis heute auf kraftgenialogem Wege, den die Moderne betrat, wohl ein Jugendstil, doch keine Befriedigung einer jugendlichen künstlerischen Phantasie erzielt.

Was die Heranbildung zum Lehrfache in der Architektur als Kunst betrifft, so dürfte auch eine verbesserte pädagogische Methode für sich wenig Nutzen bringen, indem hier, wie in allen Fächern der Kunst, die Grundbedingung einer erfolgreichen Mittheilung darin zu suchen ist, dass der Lehrende das Thema mit voller künstlerischer Phantasie erfasst hat, welche Begabung einzig den selbst in der Kunst Geübten theilhaftig sein kann. Wenn diese Voraussetzung füglich eine Beschränkung der Lehrerzahl in sich schließt, da wissenschaftliche Gründlichkeit und Kunstbegabung sich nicht zu häufig vereint vorfinden, so darf dies nicht wunderlich dünken, da auch in anderen Facultäten, so vornehmlich der Medicin, ein analog vielseitiges Können für die Professuren vorausgesetzt werden muss.

Die Heranbildung künftiger Lehrer, welche, die Architektur aus der heute völlig zerfahrenen und von dem wahren Schönen vielfach abgeleiteten Manier zur Rückkehr zu einer selbstbewussten idealen Bahn zu führen die Befähigung besitzen, kann einzig durch Wiederaufnahme einer verallge-

Scheidung der sogenannten classischen und mittelalterlichen Richtungen das höchstbedeutsame, für die Geschichte der Monumentalweise überhaupt so wichtige Band des organisch sich weiterbildenden Principes der Architektur, das zwischen der alten und neuen Welt für den objectiven Kunstkenner in klar erkennbarer Weise sich offenbart, nahezu unbeachtet blieb. Die Monumentalweise des kaiserlichen Rom fand hierdurch bis heute nicht ihre geziemende Würdigung als die vorbildlichste Architektur der Welt, gleichwie man ihrer späteren Entfaltung als unmittelbare Erzeugerin aller jener Raumesgedanken, aus deren Combination die künftige christliche Kunst sich gestaltete, zumeist eine viel zu oberflächliche Beachtung im Lehrfache lieh. Wenn immer einige erleuchtete Kunstkenner, wie im Vordergrunde der in ästhetisch-philosophisch, wie artistischer historischer Richtung gleich hervorragende Gottfried Semper die internationale graeco-italische Kunstwelt im Wiederspiele seiner Phantasie lebensvoll zu beleuchten verstand und der seit der classischen Antike in Vergessenheit gerathenen vergleichenden Stilkunde neues Leben gab, so verhallten seine für eine tiefere philosophische Reflexion geschaffenen Gedanken bald in einer das Oberflächliche liebenden Welt. Von seinen theoretischen Maximen blieb einzig die Lehre von einer in allen Stilen sich wiederbegegnenden, in der classischen Weise in reichster Art entwickelten Formensprache und Symbolik bestehen, von welchem objectiv ästhetischen Gesichtspunkte dereinst der Altmeister seine Burg-Umbauten zu Wien erschuf. Anderseits erwuchs aus diesen Verhältnissen der Kunstdoctrin eine für die Jugend höchst verhängnisvolle Methode, indem man die Darstellung der Renaissance direct an die Zeit der noch abstracten classischen Architektur anknüpfte, während die Schüler der mittelalterlichen Kunst zu unmittelbar in die entwickelte romanische und gothische Weise ohne den nöthigen Hinweis auf deren organische Entwickelung überhaupt wie ihre allmähliche Entfaltung als integrierter Theil der antik-römischen Kunst eingeführt wurden und dementsprechend letzteren die Erkenntnis der Psychologie jener Stile verschlossen bleiben musste.

Bis zum heutigen Tage blieb die Kunst jener großen, die Culturwelt neu umgestaltenden Zeitperiode von der sogenannten Decadence romaine bis zu der bereits abgeklärten Romanischen Version im XI. Jahrhundert ein nur ausnahmsweise von Specialisten gründlich behandeltes Gebiet, welches in dem Lehrplane der technischen Hochschulen mit löblicher Abwesenheit glänzte. An Stelle der Ausfüllung dieser, wie so mancher anderer Lücken der Stilgeschichte, so die Darstellung der mittelalterlichen Weise in den verschiedenen europäischen Ländern, brach bereits in den Siebziger-Jahren eine Zerstückelung des bestehenden Lehrsystemes sich Bahn, indem man gerade in Deutschland die beiden tonangebenden Richtungen wiederum in Unterabtheilungen zergliederte. Neben der noch lebenskräftigen classischen Renaissance kam zunächst die deutsche Renaissance in Blüte, während zur Seite der bereits dem Schematismus sich zuneigenden Gothik das Romanische als ursprüngliche heimische Kunst zu Ansehen gelangte, welchen bald der Zopf,



Grundrisse der Villa Corra in der Brühl. Vom Architekten Hans Mayr. (Tafel 18.)



Architekturskizze. Vom Architekten Arthur Fritzsche.

meinerten, die Kunstphilosophie-Historik wie Stilkunde in sich begreifenden Wissenschaft lebenskräftig geschehen. Ist dem Studierenden zunächst das Bild der Kunstgeschichte in allen seinen Phasen mit Hinweis auf die originalen antiken Quellen geboten, der Geschmack durch ästhetische Lehre zur richtigen künstlerischen Reflexion geläutert, so soll die Stilistik mit Bezugnahme auf die formalen Typen der baulichen Versionen, deren artistische Formensprache denselben erschließen, während die vergleichende Stilkunde durch Darstellung der, in den Kunstperioden zutage tretenden, Raumesideen und elementaren Combinationen das Wesen wie die gesetzlichen Principien der Architektur offenbart. Nach diesen mehr objectiven Studien seien den Studierenden die Mittel geboten, durch specialistische Collegien sich einen tieferen Einblick in besondere Perioden und Versionen der Monumentalweise anzueignen, und würde nach diesem dereinst im Wesen von Semper vorgezeichneten Lehrplane zweifellos sich bald wieder die Zahl der bahnbrechenden Künstler und Lehrer vermehren.

Da die leidige Erfahrung den alten Satz bis heute noch immer bewährt hat, dass die Lehre der strengeren Wissenschaft der Universität, die des künstlerisch Bildnerischen der Akademie zukomme, so dürfte das vervollkommnete, zum Lehrfach berechtigende Studium der Kunstwissenschaft auch förder noch den Besuch der beiderseitigen Hochschulen erfordern, wie solches schon vor einem Menschenalter in analoger Weise bestanden hat. Nach der Thatsache, dass in Deutschland wie Österreich in den großen Städten beide Lehranstalten nebeneinander bestehen, stellt sich der Verwirklichung jenes universellen Studiums kein unbedingtes Hindernis entgegen, und würde nach Vervollkommnung der entsprechenden Lehrstühle der Erfolg sich von selbst realisieren.

Dr. J. Prestel.

Ideen-Skizze zur Vorconcurrenz für das Museum der Stadt Wien.

Von Rudolf Tropsch.

Für den Grundriss wurde eine Type gefunden, die vermöge ihrer organischen Entwickelung in mannigfaltigster Weise die Sammlungen des Museums aufnehmen kann.

Durch Festlegung einer Mittellinie zwischen den beiden zusammenlaufenden Straßenfluchten ist es möglich, einen auf alle drei Parcellen sich erstreckenden monumentalen Grundriss zu gestalten, die Mittelachse aber ist durch fortgesetztes Betonen derselben geeignet, eine angedeutete Orientierungslinie im Innern abzugeben, sowie interessante perspectivische Durchblicke an dieser Stelle zu bilden. Hieraus ergibt sich wohl, dass die vordere und rückwärtige Façade im wesentlichen gleich sind, doch ist dies kein Fehler, da es einen ganz eigenen Reiz hat, dasselbe Façadensystem einmal von einem Platze aus, ein andermal von einer engen Gasse aus zu betrachten.

Das Hauptgewicht wurde auf das harmonische Zusammenklingen der Silhouette der Karlskirche mit der des Museumbaues gelegt.

Jene capriciös, stark vertical gegliedert, hat diese den Charakter des allmählich gegen die Lothringerstraße abfallenden, mit stark betonter Horizontalentwickelung im Aufbau der Gebäudemassen.

Die der Kirche näherliegende Partie gibt sich als große, möglichst glatte Wand; die gegen die Lothringerstraße zu liegenden Theile sind stark gegliedert und mannigfach detailliert gedacht.

Dieser niedriger gehaltene Gebäudetheil, in großer Entfernung von der Kirche gelegen, kann reich und festlich gegliedert sein, mit farbigem Fliesen- und Emailschmuck, mit Gold und Mosaik.

Hier liegen der Haupteingang, das Stiegenhaus und der Kaisersaal. Hier tritt ein einzigesmal größere Plastik auf, ein Relief bezughabend auf die Kunstpflege der Stadt Wien.

Es wurde vermieden, in großer Gebäudehöhe an den Dom heranzutreten, und angrenzend an denselben ein von Arcaden umgebener Hof angelegt, von dem aus sich die verschiedensten Ausblicke auf die Karlskirche ergeben.

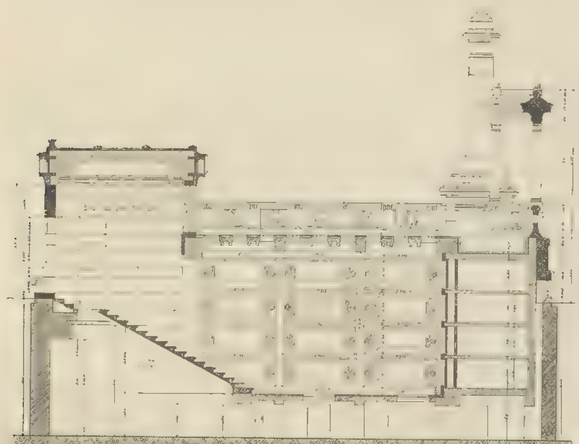
Soweit dies in einer Skizze möglich ist, wurde angestrebt, in der Anordnung mancher Ausstellungsgruppen sich von einem durchgehenden Stimmungsmoment leiten zu lassen.

So bilden der Stephanssaal, das Waffen-Museum, das nachgebildete Alt-Wiener Stadtthor im Hofe mit seinen in den Arcaden untergebrachten Sculpturen, Epitaphien, Trophäen etc., ein zusammenhängendes Bild aus der Cultur Wiens.

Zum Haupteingang schreitet man vom Platz aus über einen unterirdischen, amphitheatralisch gestalteten Raum, mit Glas gedeckt, die Funde aus der Römerzeit enthaltend.

Gemäldegallerie, sowie Handzeichnungen etc. sind in das oberste, mit ausreichendem Oberlicht versehene Geschoss verlegt.

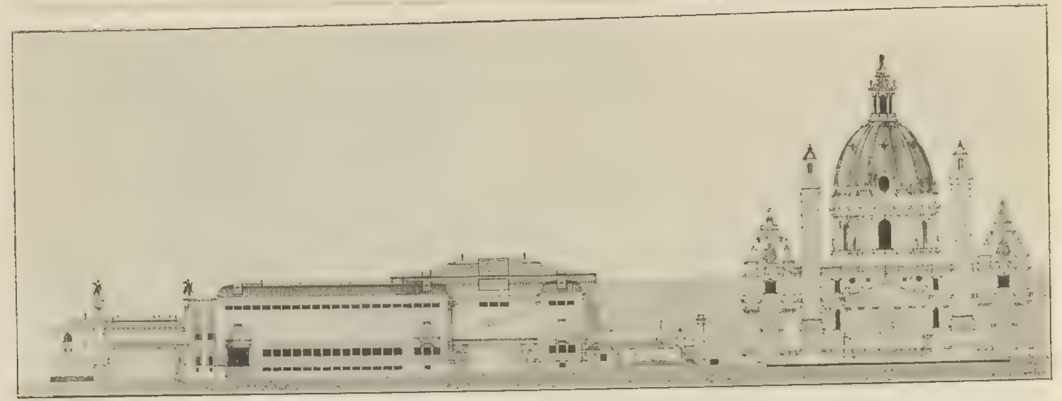
In jenen Theilen der Sammlung, wo Umänderungen in der Aufstellungs-



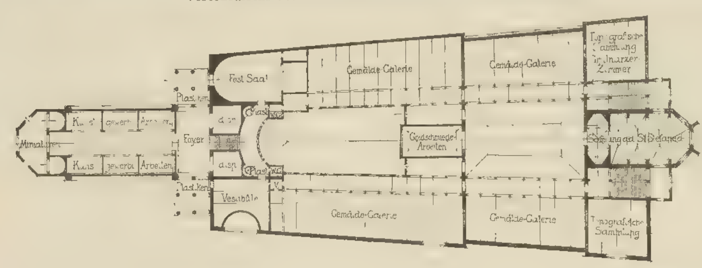
Das Mausoleum in Alexandrien. Vom Architekten Ant. Lasciac. (Tafel 19.)



Aufnahme vom Architekten F. Moro.



Vorconcurrenz um das Kaiser Franz Joseph-Stadt-Museum in Wien. Entwurf des Architekten Rudolf Tropsch.



Vorconcurrenz um das Kaiser Franz Joseph-Stadt-Museum in Wien. Entwurf des Architekten Rudolf Tropsch

art erwünscht sind, gestattet ein System eiserner Träger und Säulen mittels verschiebbarer Wände leicht Veränderungen in der Eintheilung der Räume.

Dieses variable System ist durch fixe, architektonisch ausgestattete Säle unterbrochen, die entweder in der Gebäudeachse auftreten und sie markieren oder in symmetrischer Weise zu derselben liegen.

Was die Durchbildung des Façadensystems betrifft, so war der Verfasser der Ansicht, dass Kuppelbildungen oder Porticusanlagen unter keinen Umständen angewendet werden dürfen, da diese Motive schon in unvergleichlicher Weise im Aufbau der Karlskirche enthalten sind und ihre Anwendung die anzustrebende Fortsetzung dieser einzigen Silhouette unmöglich macht.

Die Dachbildung des Museums ist in ihrer ganzen Entwickelung mit sichtbaren, möglichst geneigten Oberlichtbildungen durchsetzt. Das macht die Erscheinung des Gebäudes nach oben zu leichter und verringert in der Wirkung die Höhe desselben.

Diese Gebäudehöhe kann aber nicht genug gering sein im Verhältnis zur Kirche.

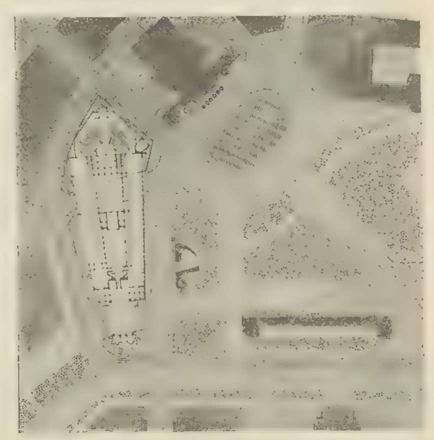
Dass in diesem Projecte gerade über dem Straßendurchbruch die größte Gebäudehöhe sich ergeben hat, mag wohl befremden, doch dürfte in der Kunst wie im Leben nicht ohne Überraschungen auszukommen sein.

Die kleine Verschiebung der Straße an dieser Stelle ergab sich willkommenerweise, da die im Lageplan verzeichnete Anordnung der Straßen (System Praterstern) unbegreiflich erscheint.

Material. Parterre: Stein. Obere Geschosse: weißer Putzbau; Dächer und Glaslichten: Eisen und Kupfer.

Im übrigen farbige Fliesen und Email, Gold, Malachit und Mosaik in sparsamster Vertheilung bloß über dem Eingang.

Der Thorgriff am inneren Eingang dieses Kunsttempels einer Metropole ist mit zwei geschliffenen Edelsteinen geschmückt.



Vorconcurrenz um das Kaiser Franz Joseph-Stadt-Museum in Wien. Entwurf des Architekten Rudolf Tropsch.

Mausoleum Suares in Alexandrien (Ägypten).

(Tafel 19.)

Vom Architekten Antonio Lasciac.

Unterbau: Mauerwerk und armierter Cementbeton. Oberbau: Granit, weiß und roth, aus Baveno (Mailand) mit Bronze-Decorationen. Ventilation: Einführung frischer Luft durch die beiderseitig und rückwärts vorhandenen 15 Einführungsöffnungen und 15 Zuleitungscanäle. Die Luft wird durch diese Canäle unter den hohlen Gruftsaal gebracht und strömt von hier durch 15 Öffnungen, welche Bronze-Gitter haben, unmittelbar in den Gruftsaal. Die Luft steigt im Saal, und von da gelangt sie durch die Thür und Fensteröffnungen des Vorbaues und durch die hohlen Obelisken des Hinterbaues ins Freie. Beleuchtung: Das Licht wird im Gruftsaal durch 21 mit Glasprismen versehene Oberlichte zugeführt. Decken: Aus armiertem Cementbeton. Fußböden: Aus rothen und weißen Marmorplatten. Grüfte in Anzahl von 44. Kinder-Grüfte: Rechts und links des Einganges, unter den zwei großen vorderen Stylobaten. Jede Gruft hat Marmor-Doppelverschluss. Kostenvoranschlag: Maurer- und Betonarbeiten rund 37.000 Francs, Granit und Decorationsarbeiten rund 90.000 Francs, sonstige 10.000 Francs. Totalsumme 137.000 Francs.

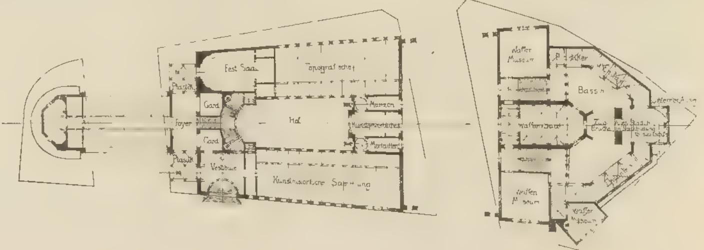
A Eingang. *B* Gruftsaal. *C* Grüfte. *D* Für Kindergrüfte reservierte Plätze. *E* Kränze-Bewahrungsräume. *F* Blumenbeete auf der Terrasse. *G* Schlechte Luft-Sauger. *H* Requisiten-Räume.

Entwurfskizze für ein Miet- und Geschäftshaus. (Tafel 22, 23.)

Wien, VI., Mariahilferstr. 34, „zu den drei Kronen".

Vom Architekten Karl v. Kéler.

Die Bauparcelle hat eine Länge von 17·30 *m* und eine Tiefe von 58·80 *m*. Die verbaute Fläche von 1017·24 m^2 zerfällt in einen Vorder- und einen Hintertract. Die gesammte Fläche aller Höfe beträgt 224·10 m^2, das sind 20 %. Nachdem die Tiefe des Hauses eine sehr beträchtliche, respective die bedeutend kürzere Seite der Straße zugekehrt ist, konnte die Façade mit den gebotenen Mitteln sehr reich ausgestattet werden. Dementsprechend wurden grüne Kacheln und Marmorplatten verwendet.



Vorconcurrenz um das Kaiser Franz Joseph-Stadt-Museum in Wien. Entwurf des Architekten Rudolf Tropsch.



Gezeichnet Val. Mink.

Gedanken über die moderne Architektur.*)

Von Dr. Heinrich Pudor.

Die königlich dänische Porzellanmanufactur führt als Warenzeichen drei parallel gesetzte Schlangenlinien.**) Man könnte kaum etwas finden, was für unsere gesammte moderne bildende Kunst, nicht bloß für das Kunstgewerbe in gleicher Weise bezeichnend wäre, ebenso wie für die moderne Kunst die Erzeugnisse dieser dänischen Porzellanmanufactur, als sie im Jahre 1880 auf der Pariser Weltausstellung zum ersten Mal allgemeiner bekannt wurden, wie eine Offenbarung wirkten. Dass unser modernes Kunstgewerbe wesentlich auf diesem Princip parallel gesetzter Schlangenlinien und Halbmondsilhouetten beruht, wurde in dem Artikel des Verfassers „Gedanken über das moderne Kunstgewerbe"***) gezeigt. Dass es nicht unmöglich ist, dieses Princip auch in die Malerei einzuführen, haben der Münchener Maler Habermann und der Pariser Maler Anglada bewiesen. Schon für die Frauentypen der präraffaelitischen Maler ist die übertrieben geschweifte Mundlinie charakteristisch. Auf der diesjährigen großen Berliner Kunstausstellung war in den Räumen für Reform der Innendecoration versucht, dasselbe Princip auf die Rahmen der Gemälde zu übertragen, und man wird fürchten müssen, auf den nächstjährigen Kunstausstellungen Gemälde zu geben, die nicht rechtwinkelig abschließen, sondern schiefwinkelig oder in einer geschwungenen Linie. Ganz gewiss wird man alsdann auch die Bilder nicht mehr gerade aufhängen, sondern schief. Der Volksmund schiebt diese Bevorzugung des schiefen Elementes England in die Schuhe und in jenem anderen Artikel haben wir gezeigt, dass in der That jene ganze Stil- und Empfindungsweise in England ihre Wiege hat.

Und mit der Architektur verhält es sich nicht anders. Was Leonhard Christoph Sturm im Jahre 1696 von den Architekten seiner Zeit schrieb, gilt auch von den unseren: „die heutigen kommenden Herren Baumeister sind ja diejenigen, welche am meisten die einfältige gerade Disposition der Gebäude verachten und in ihren Inventionen tausend krumme Züge, tausend runde Ausbiegungen und Einbiegungen formieren und sich wunder wie geschickt dabei zu sein bedünken". Sturm zielte damit auf den Barockstil und Rococcostil seiner Zeit. Barock kommt bekanntlich von „perrucca" (Perücke) her und Rococco hängt sprachlich mit „rocaille" (Grotte) zusammen — für die Perücke sowohl wie für die Grotte ist diese geschwungene Linie charakteristisch. Und sie ist das, was den Barock- und Rococcostil charakterisiert.

Wir haben in Berlin ein Gebäude aus jener Zeit, bei dem sogar der Grundriss eine geschweifte Linie zeigt, das Gebäude der königlichen Bibliothek. Im übrigen bieten die Valuten und Cartouchen, die Fensterumrahmungen und Giebellinien genug Gelegenheit, der Vorliebe für krumme Züge, wie Sturm es nennt, nachzugehen. Es ist bekannt, dass dieser Stil wesentlich decorativ ist, dass er nicht eigentlich ein architektonischer, sondern ein kunstgewerblicher Stil ist. Die Façade des Gebäudes wird als ein Brett, als eine Coulisse behandelt, auf der man in Kleinkunst arbeitet. Das Hauptprincip der Architektur, Raumgliederung, und die Hauptforderung, die Raumgliederung nach Stockwerken an der Façade zum Ausdruck zu bringen, ist bewusst übergangen; die Façade wird weniger construiert, als decoriert. Und soweit sie construiert wird, wird dies mit Vernachlässigung der Raumgliederung des Gebäudeinneren vorgenommen. In Deutschland bereitete sich diese Entwickelung infolge des unglückseligen dreißigjährigen Krieges vor, der die naturgemäße Fortentwickelung der deutschen Renaissance hemmte, eine Stagnation der künstlerischen Production zur Folge hatte, bis wir schließlich zufrieden waren, dass wir in den romanischen Ländern einen neuen Stil vorfanden, der zwar für das deutsche Empfinden einen sehr wenig adäquaten Ausdruck bot, der aber die gähnende Leere der deutschen Kunst wirkungsvoll ausfüllte. Und seit dieser Zeit, seit diesem unglückseligen vorzeitigen Abbruch der Entwickelung des deutschen Renaissancestiles, ist eigentlich bis zum heutigen Tage in der deutschen Architektur nichts passiert. Nicht zwei Jahrzehnte, sondern zwei Jahrhunderte haben wir im Barockstil gearbeitet und sogar noch den neuen Bau des deutschen Reichstages „mussten" wir im Barock- und Rococcostil bauen. Leistungen, wie die Dresdener Frauenkirche, sind nur vereinzelte Lichtpunkte. Im allgemeinen begnügten wir uns damit, die Baugechichte zu befragen. Das Technische und Mathematische lernten wir auf den technischen Hochschulen und das Künstlerische entnahmen wir den Stilen vergangener Kunstperioden.

*) Als zusammenfassende Übersicht der heutigen Baubewegung in Deutschland.
**) Als Sinnbild des Sundes, des großen und kleinen Beltes.
***) Siehe „Kölnische Zeitung" vom 5. Mai 1901.



Portal des Ausstellungsgebäudes des Künstlerbundes „Hagen" in Wien. Vom Architekten Josef Urban.

Immerhin lassen sich in der modernen deutschen Architektur deutlich vier verschiedene Richtungen unterscheiden. Auf der einen Seite sehen wir die Pflege des Barockstiles, des Rococcostiles und des Stiles der italienischen Renaissance. Diese Richtung finden wir in den Staats- und Regierungsgebäuden, in den Theatergebäuden, sowie in den Bankpalästen. Zweitens finden wir die Profan-Backsteingothik, und zwar vorzugsweise in den städtischen Bauten, in den Postgebäuden, Krankenhäusern und in einigen Fabriksgebäuden und Privathäusern. Drittens müssen wir einen modernen Warenhausstil (von welcher Qualität, darauf kommen wir noch zurück), unterscheiden, welcher den Anforderungen des großstädtischen Geschäftshauses entspricht. Und endlich gibt es noch einen modernen Familienhaus-, Landhaus- und Villenstil.

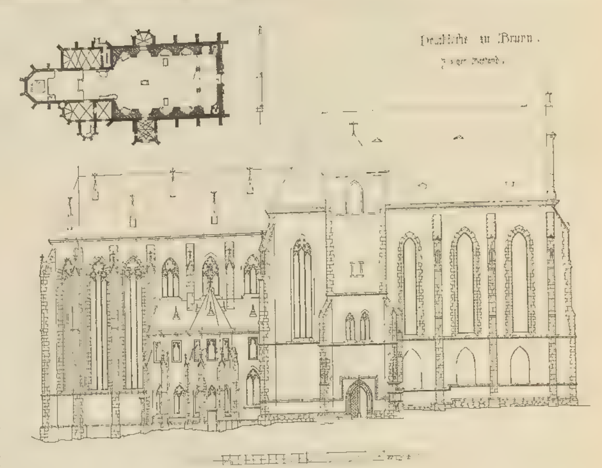
Am Pretentiösesten trat bis vor kurzem der erstgenannte Stil auf. Wir finden denselben im neuen deutschen Reichstagsgebäude, im neuen Berliner Dom, im Leipziger Reichsgerichtsgebäude, im neuen Berliner Landtagsgebäude, im Neubau des Berliner königlichen Amts- und Landgerichtes I., und wir finden denselben in den neuen Bankpalästen, wie z. B. Berliner Bank, Dresdener Bank, Berliner Handelsgesellschaft — sämmtlich Berliner Neubauten. Und doch hat dieser Stil am wenigsten Aussicht auf ein Weiterleben und doch steht gerade er dem deutschen Volksempfinden fremd gegenüber. Von ihm gilt noch heute, was Cornelius Gurlitt vom katholischen Barockstil in Deutschland sagt: „Die Jesuiten stützten sich im religiösen wie im künstlerischen Empfinden nicht auf das Volk, sondern auf ihre von diesem getrennte Gemeinschaft. Die Lehre von Rom, nicht das Empfinden der Nationen, war ihnen maßgebend."

Weit mehr nimmt auf dieses „Empfinden der Nation" der Stil der norddeutschen Backsteingothik Rücksicht, welcher heute beinahe so etwas wie Modesache ist. Die meisten Neubauten der städtischen Verwaltung Berlins, vor allem das märkische Museum, sind in diesem Stile errichtet; von anderen nennen wir als besonders charakteristische Beispiele das Stiftshaus der Rother-Stiftung in Groß-Lichterfelde, sowie die Neubauten der Berliner Charité.

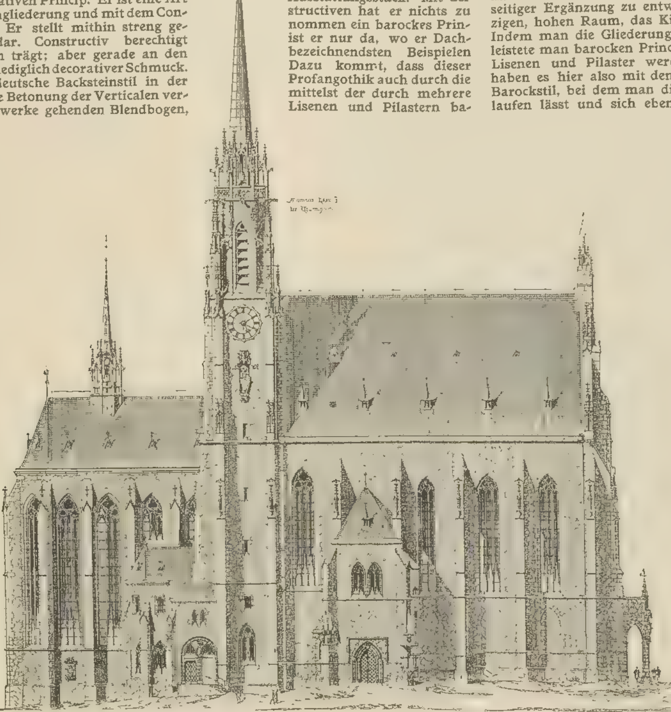
Aber auch hier, wo man in norddeutscher Backsteingothik baut, ist es doch, wie Montaigne sagen würde, ein Borgen und Betteln. An der Hand der Veröffentlichungen der Architekturdenkmäler Deutschlands (wie z. B. mittelalterliche Backsteinbauwerke des preußischen Staates von F. Adler, Berlin 1862, Kunst- und Geschichtsdenkmäler Mecklenburg-Schwerins, 1900, Denkmäler der Baukunst des Mittelalters in Sachsen von L. Puttrich, Leipzig 1836—1850. Die Kunst des Mittelalters in Schwaben von C. Heideloff, Stuttgart 1855) entnimmt man aus dem Bauschatz vergangener Jahrhunderte die Ideen und sogar die Detailformen. Außerdem sollte man sich darüber klar werden, dass die deutsche Profangothik selbst vom architektonischen Gesichtspunkte aus große Schwächen hat. Denn der beliebte, in mehreren Staffeln aufsteigende Giebel beruht nicht auf einem architektonischen, sondern wiederum auf einem decorativen Princip. Er ist eine Art Ausstattungsstück. Mit der Raumgliederung und mit dem Constructiven hat er nichts zu thun. Er stellt mithin streng genommen ein barockes Princip dar. Constructiv berechtigt ist er nur da, wo er Dachetagen trägt; aber gerade an den bezeichnendsten Beispielen ist er lediglich decorativer Schmuck. Dazu kommt, dass dieser norddeutsche Backsteinstil in der Profangothik auch durch die starke Betonung der Verticalen vermittelst der durch mehrere Stockwerke gehenden Blendbogen, Lisenen und Pilastern barocke Principien verfolgt. Denn auch hier ist die Voraussetzung die Vernachlässigung des constructiven Elementes, des Raumprincipes; statt dessen wird das Außere decoriert, indem man von dem Kirchenstil die Formen entlehnte. Hier bei dem Kirchenstil aber ist die Betonung der Verticalen nicht nur berechtigt und organisch begründet, da die Höhe des Kirchenschiffes außen zum Ausdruck gebracht werden muss — sondern auch psychologisch beabsichtigt, indem das Emporstreben zum Göttlichen auch äußerlich zum Ausdruck gebracht werden soll. In diesem Sinne ist der gothische Dom nichts anderes als eine durchbrochene Pyramide, bei der der Thurm die Spitze ist und bildlich ist dieser gothische Dom der architektonische Ausdruck für den senkrechten Strich zwischen Himmel und Erde. Bei der Profangothik fällt all dies fort; hier kam es darauf an, eher in die Breite, der Horizontalen nach zu wirken und zum mindesten die Horizontale und Verticale zu gegenseitiger Ergänzung zu entwickeln. Denn hier haben wir nicht einen einzigen, hohen Raum, das Kirchenschiff, sondern so und so viele Stockwerke. Indem man die Gliederung des Kirchenäußeren auf das Wohnhaus übertrug, leistete man barocken Principien Vorschub. Denn die aufstrebenden Blenden, Lisenen und Pilaster werden von den Stockwerken durchschnitten. Wir haben es hier also mit demselben Princip zu thun, wie bei dem eigentlichen Barockstil, bei dem man die Pilaster und Säulen durch mehrere Stockwerke laufen lässt und sich ebenfalls um die Raumgliederung des Gebäudeinneren nicht kümmert. Hier wie dort aber läuft diese Entwickelung im Grunde wieder auf die Bevorzugung des Decorativen und des Linearen hinaus. Nicht als ein von Mauern umschlossener Raum, nicht als Masse denkt man sich das Gebäude, sondern das Gebäudeäußere wird als Coulisse, als ein Mittel zur Flächendecoration behandelt.

Eben dahin zielt endlich auch der moderne Warenhausstil. Auch hier finden wir die einseitige Betonung der Verticalen, auch hier laufen die in diesem Falle eisernen, mit Stein verkleideten Streben durch mehrere Stockwerke hindurch und werden mithin von den Dielen und Decken derselben durchschnitten. Auch hier also wird die Façade decorativ behandelt, nicht aber als organisches Glied der Gebäudemasse; auch hier nicht versucht man, die Raumgliederung des Äußeren derjenigen des Inneren entsprechend zu gestalten. Dazu kommt, dass man beim modernen Warenhaus der Vorliebe für decorative Kleinkunst auch im übrigen, z. B. bei dem Giebelausbau, bei der Schmückung der Pilaster und Halbsäulencapitäle, nachgab.

Es bleibt endlich noch der moderne Villenstil. Dieser lehnt sich am engsten an den präraffaelitischen und secessionistischen Geist unserer Zeit an. Zugleich wird aber gerade hier viel Erfreuliches geleistet. Vor allem ist zu betonen, dass man auf diesem Gebiete endlich wieder dazu kommt, das Gebäudeäußere aus dem Inneren heraus, aus den Räumen, aus den Bedürfnissen heraus logisch und organisch zu entwickeln, also nicht zu decorieren, sondern aufzubauen. Und da man, entsprechend dem Zeitgeschmack, kleiner Räume mit stimmungsvollen Ecken, Buchten und Erkern bedurfte, gestaltet sich das Außenbild des Hauses entsprechend bewegt, intim wirkend und dabei in den meisten Fällen individuell und original. Allerdings beutete man auch hier Baugeschichte aus, indem man namentlich vom deutschen Fachwerkbau sich manche Anregungen holte, und allerdings tritt auch hier



Concurrenzentwurf für den Ausbau des Brünner Doms. I. Preis. Vom Architekten A. Kirstein. (Tafel 32.)



Concurrenzentwurf für den Ausbau des Brünner Doms. I. Preis. Vom Architekten A. Kirstein. (Tafel 32.)



stellenweise eine Vorliebe für secessionistische geschwungene Linienführung hervor, aber doch bleibt des Guten und Vortrefflichen genug.

Noch müssen wir aber zweier bedeutungsvollen charakteristischen Eigenthümlichkeiten der jüngsten deutschen Architektur und modernen Architektur überhaupt gedenken. Die eine ist die Wiederentdeckung des Daches. Vordem hatte man sich bemüht, das Dach zu cachieren und es keinesfalls als wesentliches constructives Glied zu betonen. Seit einiger Zeit kann man geradezu von einer Wiederentdeckung des Daches sprechen. Entweder lässt man den Dachstuhl steil ansteigen, oder man lässt das Dach an einigen Stellen tiefer hinuntergehen, hier lässt man es weit vorspringen, dort baut man einen Thurm hinein, an einer anderen Stelle bringt man in den Etagen Vordächer an, selbst die Portale werden mit Dächern geschmückt und dem Bedachungsmaterial wird erneute Aufmerksamkeit geschenkt.

Das zweite Moment ist wesentlich malerisch. Wir denken an den Ausbau des Hofes. Vordem war der Hof ein quadratischer Raum und die Hofseiten der Häuser waren ebenso nüchtern als möglich behandelt. Ganz neuerdings versucht sich die Phantasie gerade im Hofausbau zu bethätigen. Als Hauptmittel dient dazu natürlich der Thurm. Die historischen Höfe, wie die des Klosters zu Paulinzelle, des Schlosses Ranis, des Schlosses zu Altenburg, der Wartburg und des Heidelberger Schlosses müssen Ideen liefern, während für die Dachbauten die norddeutschen Thorbauten, wie die zu Neubrandenburg, Königsberg in Neumark, Jüterbogk, Lübeck, Stargard, Stendal, Pyritz, Prenzlau etc., befruchtend wirken.

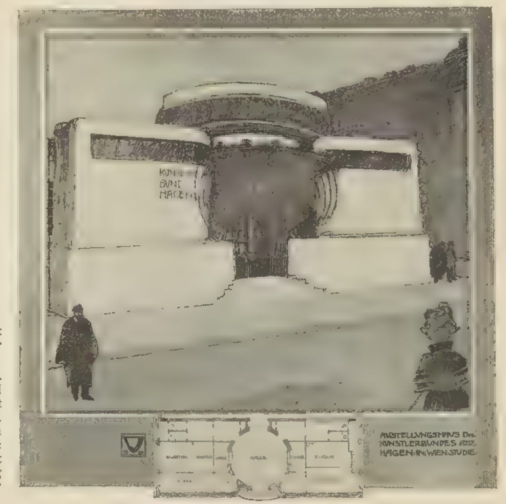
Als günstiges Zeichen darf auch gelten, dass man der Farbe wieder größere Bedeutung beimisst, sowohl im gebrannten Ziegel und in Holz, als in der natürlichen Farbe des Sandsteines, Kalksteines und Granits, während die vordem üblichen eintönigen ölgestrichenen Putzfaçaden mehr und mehr verschwinden.

Im allgemeinen freilich, wie wir nochmals betonen müssen, überwiegen leider noch die Barockprincipien. Das eigentliche architektonische Empfinden, das aus dem Raume herausgestalten, steht immer noch im Hintergrund, und damit in

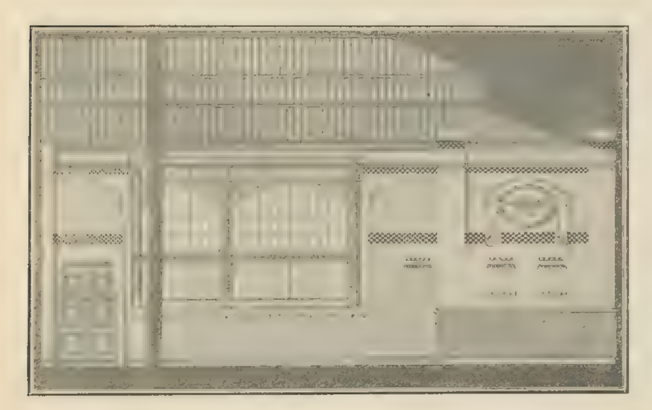


Übereinstimmung, wird auf das Decorative der Nachdruck gelegt, und die Linie spielt auch in der modernen Architektur eine bedeutende Rolle.

Nicht erwähnt haben wir die eigentliche Eisenarchitektur. Sie wird möglicherweise wesentlich den architektonischen Stil der Zukunft bestimmen. Vorläufig aber steht sie selbst erst noch im Anfang der Entwickelung. Was sie uns einst geben wird, das kann man ahnen, wenn man die neuen, eisernen Brückenbauten, Bahnhofshallen, Maschinenhallen ansieht. Sie wird uns etwas Neues bringen: durchsichtige Mauern mit Perspectiven in das Netzwerk schier unendlich sich weitender, maschenartig gegliederter eiserner Dome. Der eiserne Dom, das ist die große Sehnsucht der Ingenieure.



Zwei Skizzen für das Portal des Ausstellungsgebäudes „Hagenbund". Vom Architekten Josef Urban.



Seitenfaçade des Ausstellungsgebäudes „Hagenbund". Vom Architekten Jos. Urban.

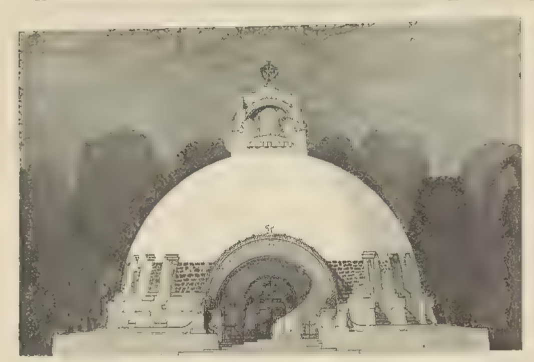
Das Ausstellungshaus des Künstlerbundes „Hagen".

Vom Architekten Josef Urban.

Der Bau ist bekanntlich aus der Adaptierung eines Theiles der Markthalle in der Zedlitzgasse entstanden, wodurch dem Architekten manche Beschränkung der künstlerischen Freiheit erwuchs. Es mussten vor allem die eisernen Säulen, sowie einige Fensteröffnungen beibehalten werden, ohne das verfügbare, für Ausstellungszwecke erforderliche Flächenmaß zu beeinträchtigen. Andererseits mussten im Interesse einer guten Belichtung schwierige Auswechslungen in der Dachconstruction vorgenommen werden. Diese Aufgaben wurden in sehr glücklicher Weise gelöst, so dass für die Façade in der Zedlitzgasse ein bedeutender, sowohl von „Zwangsvorstellungen" als von Reminiscenzen freier künstlerischer Effect erzielt wurde.

Die Disposition des Grundrisses ist derart angeordnet, dass man durch eine geräumige Vorhalle in den eigentlichen Ausstellungsraum von viereckiger Grundform gelangt. Seitlich von der Vorhalle sind links die Bureaux des Geschäftsleiters und der Secretäre, mit hochangebrachten Fenstern, rechts die Garderobe und die Cassa vertheilt. Die Vorhalle hat Oberlicht, hat also die volle Höhe des Gebäudes; dagegen sind über den seitlichen Räumen je ein größerer von oben belichteter Saal für Atelier- und Versammlungszwecke vorgesehen.

Die Ausstellungshalle kann nach Bedarf von Fall zu Fall durch leichte Holz- und Rohrwände mit Stuccaturungen in kleinere Räume getheilt werden. Dieser Theil des Baues



hat Oberlicht, es können jedoch zwischen den Eisenconstructionen Öffnungen für Seitenlicht geschaffen werden.

Für die Façade Zedlitzgasse ergab sich sowohl durch die vorhandenen Constructionen, als auch durch die Grundrissanordnung eine Dreitheilung: Das mächtige Portal in der Mitte, zu dem drei polierte Granitstufen führen, ist durch eine grelle Supraporte, den in gelbem und grünem Kunststein ausgeführten, halbrunden Fries des Bildhauers Wilhelm Hejda besonders stark betont.

Dieses Gemälde, das mit neuen technischen Mitteln ganz neuartige Placatwirkungen erzielt, stellt eine allegorische Scene dar: Pallas Athene bringt den Menschen die Künste, Malerei, Plastik und Architektur. Diese Gruppe ist von anerkennenswerter Größe der Auffassung, das Conventionelle glücklich vermeidend. Dagegen ist die rechts angeordnete Gruppe, typische Figuren der Menschenwelt darstellend, mit allzugroßer Naivetät gezeichnet. Freilich ist dadurch der Contrast zwischen der göttlichen und den irdischen Gestalten umso drastischer.

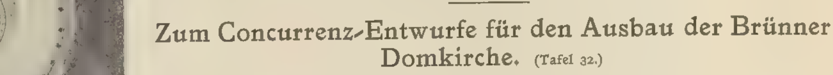
Als Schutz für den Fries und zugleich als Abschluss nach oben ist eine gleichfalls halbrunde Marquise in sorgfältiger Bronzearbeit angebracht. Die beiderseitigen Wandflächen mussten durch je zwei übereinander liegende Fensteröffnungen unterbrochen werden, ein Motiv, das künstlerisch nicht leicht zu bewältigen war. Der Architekt hat die Eintönigkeit vermieden, indem er die oberen Öffnungen durch allerhand umrahmende Linien und Ornamente in decorative Flecke auflöste, in denen die abgerundeten Fenster den Mittelpunkt bilden. Die unteren Lichtöffnungen dagegen wirken ruhig in ihrer breiten viereckigen Form und mit facettierten kleinen Scheiben.

Als Abschlüsse der Façadentheile und zugleich als Verkleidung der Eisensäulen dienen vier schlanke Pylonen, deren Köpfe durch originelle bronzene Schutzdächer einen aparten Abschluss erhalten haben.

Als Material für die Façade wurden Cementplatten verwendet, die nach einem eigenen Verfahren der Firma Adolf Baron Pittel in Weißenbach an der Triesting gegossen wurden. Die Bronzebestandtheile wurden von der Fabrik H. M. Beschorner gearbeitet, während die Durchführung des Baues den Stadtbaumeistern Schemfil und Jahn übertragen war und die schwierigen Auswechslungen der Dachconstruction von A. Biró, k. k. Hofschlosser, vorgenommen wurden. Die Ausstattung der Vorhalle, welche in der Zeitschrift „Das Interieur" eine genauere Wiedergabe und Darstellung erfahren wird, stammt von der Decorationstischlerei der „Allgemeinen österreichischen Baugesellschaft" und wurde unter Leitung des Herrn Betriebsdirectors O. Weigl hergestellt. Die Tischlerarbeiten in den Bureaux hat der Kunsttischler W. Hollmann ausgeführt.



Wallfahrtskapelle. Vom Architekten Osc. Felgel. (Tafel 26.)



Zum Concurrenz-Entwurfe für den Ausbau der Brünner Domkirche. (Tafel 32.)

I. Preis.

Von Architekt August Kirstein.

1. Lage der Thürme zwischen Sanctuarium und Kirchenschiff, wie sie ehedem in der romanischen Periode dort bestanden haben, analog der Kirche in Eggenburg;
2. Aufsetzung eines Dachreiters am Chordache zur Belebung und Auszeichnung der Chorpartie;
3. Wiedereinführung der Säulen oder Pfeiler im Kirchenschiff zur Dreischiffsgestaltung;
4. Entfernung des Verputzes am äußeren Chor und Herstellung sämmtlicher äußerer Wandflächen in bestehendem, äußerlich durch Verfugung sichtbar zu machenden Bruchstein-Mauerwerks:

Das sind die Hauptgesichtspunkte, welche den Verfasser zur Lösung der Restaurationsfrage des Domes im Rahmen der zur Verfügung stehenden Mittel geleitet haben.

Der Vortheil der gewählten Lage der Thürme besteht in der äußeren Silhouettierung der Kirche, wobei der Chor entsprechend verkürzt und das Kirchenschiff dadurch länger erscheint gegenüber dem jetzigen ungünstigen weil nahezu gleich langem Verhältnisse von Schiff und Sanctuarium.

Auch in praktischer Beziehung bleibt dadurch das Sanctuarium und Kirchenschiff räumlich vollkommen intact und nur die kleine Sakristei wird durch die innere Eckpfeilervorlage, die Marienkapelle um ein Travée verkürzt.

Dem gegenüber sei zu erwähnen, dass jede Thurmanlage an der Hauptfront der Kirche (Westseite), soll dieselbe gesehen werden können, eine Freilegung der bischöflichen Residenz und die Anlage eines Platzes oder einer Straße nach dieser Richtung hin bedingen, sowie, dass der Thurm dann in seiner Lage sich von der Stadt abwenden würde.

Der Verfasser glaubte daher richtig zu gehen, wenn er die Thürme dort hinstellte, wo sie in der romanischen Bauperiode gewesen sein sollen und wo die Lage derselben das perspectivische Bild der Kirche mit Rücksicht auf die ganze Erscheinung des Petersberges als günstig und der jetzigen Umgebung als am entsprechendsten erscheinen lässt.

Das hatte zwar zur Folge, dass die diagonal gestellten Strebepfeiler an der Ostseite des Kirchenschiffes eliminiert werden mussten, ein Vorgang, der einem operativen Eingriffe gleichkommt, aber ohne denselben ist dem Verfasser eine befriedigende Lösung der jetzt gewiss nicht günstigen Längsverhältnisse der Kirche nicht möglich erschienen.

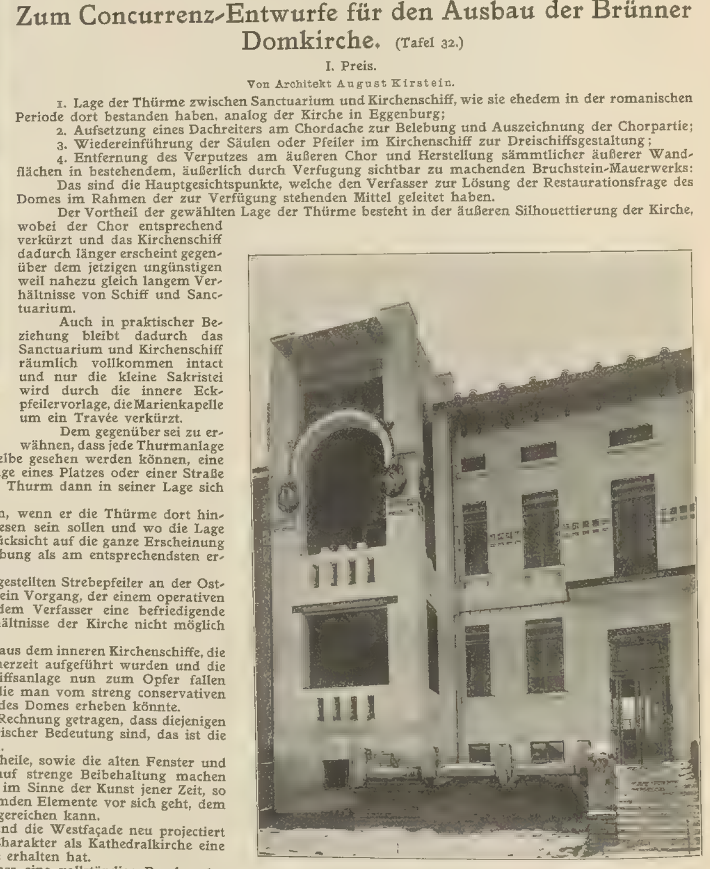
Die Wegnahme der barocken Mauereinbauten aus dem inneren Kirchenschiffe, die vielleicht für die Stabilität der Außenmauern seinerzeit aufgeführt wurden und die der Wiedereinführung der ursprünglichen Dreischiffsanlage nun zum Opfer fallen sollen, dürfte wohl die einzige Einwendung sein, die man vom streng conservativen Standpunkte gegen diese projectierte Restauration des Domes erheben könnte.

Im übrigen hat der Verfasser vor allem dem Rechnung getragen, dass diejenigen Theile der Kirche, welche unbestritten von künstlerischer Bedeutung sind, das ist die nördliche und südliche Vorhalle, unberührt bleiben.

Man kann füglich sagen, dass diese beiden Theile, sowie die alten Fenster und Strebepfeiler in dieser Hinsicht allein Anspruch auf strenge Beibehaltung machen können; das, was sonst hinzugefügt wird, wenn es im Sinne der Kunst jener Zeit, so wie mit Ausschließung jeder der Kirchenanlage fremden Elemente vor sich geht, dem jetzigen Zustande der Kirche nicht zum Nachtheil gereichen kann.

Diesem Bestreben gemäß sind die Thürme und die Westfaçade neu projectiert worden, welch letztere mit Rücksicht auf ihren Charakter als Kathedralkirche eine Bereicherung in der Rose und der offenen Vorhalle erhalten hat.

In technischer Hinsicht sei noch erwähnt, dass eine vollständige Bruch- oder Hackelstein-Façadierung nach dem Beispiele ähnlicher mittelalterlicher Kirchen, speciell aber um den Kosten der permanenten Putzreparaturen zu entgehen, gewählt wurde, und dass mit Rücksicht auf die zur Verfügung stehende Summe von 800.000 Kronen auch nur in sparsamer Weise der Haustein verwendet werden kann.



Wohnhaus in Hütteldorf. Vom Architekten Otto Schönthal. (Tafel 27.)

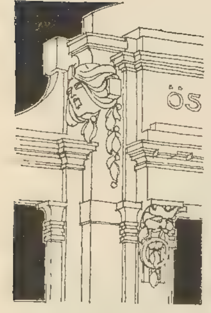
Die Erläuterungen zu den Tafeln 25, 28, 29, 31 befinden sich in der Beilage.



Entwurf zu einer Volksschule für Knaben und Mädchen in Knittelfeld. Vom Architekten **Alois Hackl.**

Die Baukunst der Chinesen.

Von M. **Paléologue.***)
(Nachdruck verboten.)



Skizze vom Architekten **Albert H. Pecha.**

I.

Der erste Eindruck, den man beim Anblick einer chinesischen Stadt — selbst einer so großen wie Peking mit seinen zahlreichen Tempeln, Palästen und öffentlichen Gebäuden oder wie Tientsin mit seinen mindestens 150.000 Bürger- und Arbeiterhäusern — empfängt, ist der der Eintönigkeit, die Folge des Vorherrschens eines einzigen Bautyps. Man wird diesen Eindruck auch nach längerem Aufenthalt nicht los, findet vielmehr immer deutlicher, dass nur wenige Bauten nicht der allgemeinen Regel unterliegen. Und thatsächlich hat China zu allen Zeiten für seine Civil- und kirchlichen, für seine öffentlichen wie seine privaten Bauten eine einzige Bauart gehabt.

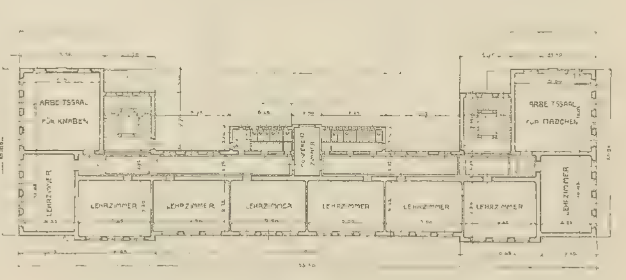
Was das Alterthum betrifft, so sind wir auf schriftliche Urkunden und graphische Darstellungen angewiesen, da im ganzen Reich der Mitte kein Baudenkmal vorhanden ist, das älter wäre als acht bis neunhundert Jahre. Alle Reisenden und Missionäre sind darüber einig, dass es keine Ruinen gibt. So z. B. schreibt **Wells Williams** („The Middle Kingdom"): „Im ganzen Reich gibt es nichts, was als Bauruine bezeichnet werden könnte, sodass wir nicht wissen können, ob die Bauten früherer Geschlechter glänzender oder armseliger waren als die heutigen." Das einzige in frühere Zeiten hineinreichende Bauwerk ist die berühmte große Mauer oder chinesische Mauer, die sich in einer Länge von fünf- bis sechshundert Meilen vom Meerbusen von Liao-tung bis zur westlichen Grenze der Provinz Schensi erstreckt und im Anfang des III. Jahrhunderts v. Chr. auf Befehl des Kaisers Thsinschi Hoangti errichtet wurde, um das Land gegen die Einfälle der Hiungnu-Tataren zu schützen. Sie ist das umfangreichste aller Werke, die je aus Menschenhänden hervorgegangen sind. Ihre Höhe beträgt etwa 6 *m*, ihre Dicke über $3^1/_2$ *m* und in Zwischenräumen von je einem halben Kilometer ist ein circa 12 *m* hoher Thurm angebracht. Als Baumaterial sind stellenweise Quadersteine, stellenweise Ziegel zur Anwendung gelangt, doch bestehen manche Theilstrecken aus bloßen Dammschüttungen. Die große Mauer hat mehrere Abzweigungen, welche ganze Provinzen einschließen.

Die Ursachen des Mangels an alten Baulichkeiten liegen theils an der Leichtigkeit des Materials (Holz und Ziegel), theils an der Leichtigkeit des eingeführten Bautyps. Das Gebälk ist durch Feuer oder Nässe etc. zerstört worden, und das Ziegelwerk war so dünn, dass es immer einstürzte, ohne größere Trümmerhaufen zu hinterlassen nach Art jener Flächen gebrannten Thons, die noch nach dritthalb Jahrtausenden ein klares Bild der chaldäischen und assyrischen Paläste bieten. Immerhin gestatten die vorhandenen graphischen Nachbildungen — namentlich die China-Albums in der Stiche-Abtheilung der Pariser Nationalbibliothek — die Annahme, dass die Gelbgesichter ihre Denkmäler und Häuser bereits vier oder fünf Jahrhunderte vor unserer Zeitrechnung nach demselben Plane bauten wie heutzutage.

Im Grunde genommen, darf uns diese fabelhafte Beständigkeit eines Bautyps bei den bekanntlich außerordentlich conservativen Chinesen nicht überraschen — umsoweniger, als bei ihnen auch in den übrigen bildenden Künsten die decorativen Formen sich sehr wenig verändert haben. Ohnehin erneuern sich auch bei anderen Völkern die Kunstformen gerade der Architektur viel schwerer als die der sonstigen Künste, denn sie sind der offenkundigste und kräftigste Ausdruck seines Charakters, seiner Gewohnheiten, Bedürfnisse und Überlieferungen. Da nun die Chinesen einerseits weit starrer an Traditionen hängen als irgend eine andere Nation, und da anderseits ihre positive Geistesrichtung und ihre Phantasiearmut ihnen die plötzlichen Veränderungen ihrer Ideale, sowie die großen sittlichen Umwälzungen erspart haben, welche die Eingebungen der abendländischen Künstler so oft in neue Bahnen zu lenken pflegen, ist es nicht verwunderlich, dass sie sich behufs Unterbringung ihres Familien-, ihres politischen und ihres kirchlichen Lebens seit 25 Jahrhunderten mit einem einzigen Baustil begnügen. Lediglich der Buddhismus, dessen Einführung vor rund 1800 Jahren erfolgte, erwies sich als genügender Ansporn zur Anregung einiger neuen Formen, oder eigentlich: er ließ die Chinesen fühlen, dass ihre altgewohnten Kunstformen ungenügend seien für den Ausdruck der durch die Lehren Buddhas erweckten Empfindungen.

Ziegel und Holz waren in China von jeher die hauptsächlichsten und fast einzigen Baumaterialien. Die Gründe, aus denen der Stein so selten benützt wird, lassen sich schwer bestimmen. Er ist nichts weniger als selten, vielmehr in allen Provinzen in Hülle und Fülle vorhanden; in den meisten Städten sind sogar die Straßen ganzer Viertel mit großen Fliesen gepflastert. Dass es auch nicht an etwaigen Transportschwierigkeiten liegt, geht daraus hervor, dass die riesigen Felsblöcke, mit denen die kaiserlichen und prinzlichen Gärten besäet sind, mittels sehr vollkommener Beförderungsvorrichtungen herbeigeschafft wurden und dass das Material der für viele Bauten vorgeschriebenen Holzsäulen häufig für theures Geld aus Indo-China gebracht werden muss, weil die Holzgattungen der einheimischen Wälder nicht genug stark sind. Ebensowenig kann man die Nichtverwendung von Stein zum Häuserbau der Furcht vor Erdbeben zuschreiben, denn in China sind Erdbeben weit seltener als z. B. in Japan. Die einzige wirkliche Ursache der fast ausschließlichen Benützung leichten Baumaterials dürfte in der Absicht der Chinesen zu suchen sein, ihre Gebäude zumeist nicht auf eine lange Dauer zu berechnen. In ihrer positiven Denkweise, der weder Ehrgeiz noch weit ausschauender Blick anhaften, halten sie es für genügend, wenn ein Haus so lange besteht wie die Generation, in der es errichtet worden. Sie wollen nicht für eine unsichere Zukunft, für unbekannte Nachkommen bauen, während im Abendland bei Bauten in erster Reihe auf Dauerhaftigkeit gesehen wird. Das Verfahren der Chinesen erscheint ganz begreiflich, wenn man bedenkt, dass bei ihnen die Sorge für die nachkommenden Geschlechter eine

*) Deutsch von **Leopold Katscher**, Verfasser der Werke: „Aus China". 2 Bände, Leipzig 1887 und 1900; „Bilder aus dem chinesischen Leben", Leipzig 1881; „Chinesisch-Japanisches", 1902, etc.



Entwurf zu einer Volksschule für Knaben und Mädchen in Knittelfeld. Vom Architekten **Alois Hackl.**


Aufzug im städtischen Bürgerladefondshause Wien, I., Ecke der Wollzeile und Riemergasse. Vom Architekten Albert H. Pecha.

sehr untergeordnete Rolle spielt, während sie ihren Ahnen eine ungeheure Aufmerksamkeit schenken.

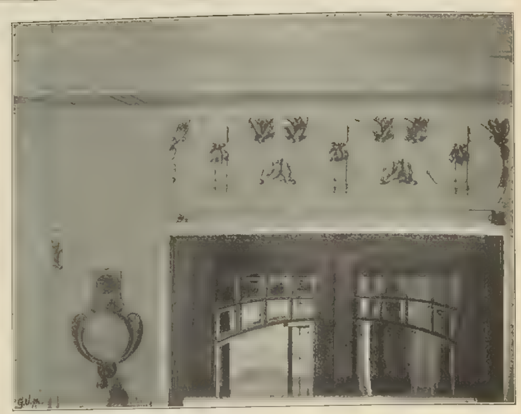
Dort, wo etwas verewigt werden soll, wird denn auch thatsächlich Stein angewendet. Die „pai" z. B. bestehen gänzlich aus Stein. Es sind dies Ehrenpforten oder Triumphbogen, welche, in der Regel auf Befehl des Kaisers aufgeführt, den Zweck haben, ein denkwürdiges geschichtliches Ereignis oder eine verdienstvolle Person zu verewigen. Sie sind 12—15 *m* hoch, mit zwei bis drei Öffnungen versehen und mit Bildhauerei bedeckt. Sie ersetzen unsere Marmor- und Erzstatuen und sind gewöhnlich aus Granit, Marmor oder rothem Sandstein. Eine Steinplatte über dem großen Mittelthore trägt eine den Zweck der Pforte darlegende Inschrift. Die schönste Ehrenpforte des Landes ist die vor dem Pekinger Konfuciustempel stehende; die größte befindet sich in Tung-pingtschau (Provinz Schantung) und verewigt einen Gelehrten, dem es im 82. Lebensjahr gelang, bei den höchsten (Hanlin-) Prüfungen den größten Sieg davonzutragen. Die wegen ihrer schönen Triumphbogen berühmteste Stadt ist Hutschau-fu, wo dieselben einen Theil der großen Südstraße ausfüllen.

Das Gewölbe scheint den Chinesen schon in den ältesten Zeiten bekannt gewesen zu sein, doch haben sie davon selten Gebrauch gemacht, und zwar fast nur bei Brücken und Wallthoren, hier jedoch mit beträchtlicher Kühnheit, und die noch vorhandenen Beispiele ermangeln nicht der Größe; dies gilt insbesondere von den monumentalen Stadtthoren der Reichshauptstadt, die unter der Juen-Dynastie um 1274 errichtet und unter Kaiser Jung-lu im Jahre 1409 restauriert wurden — gleichzeitig mit dem ganzen Befestigungsgürtel, zu dem sie gehören. Die Chinesen haben es nicht verstanden, der Wölbungsform alle ihr innewohnenden Möglichkeiten abzugewinnen; Kuppeln haben sie niemals gebaut, und so fehlt es ihnen völlig an den glücklichen Schöpfungen, durch die sich die Architektur der Perser und der Byzantiner auszeichnet. Zwar erinnern einige buddhistische Denkmäler, die sogenannten Stupas, äußerlich an Kuppeln, in Wirklichkeit sind es jedoch nichts als dicke Mauermassen ohne jedes wesentliche Merkmal echter Kuppeln.

Die allgemein übliche Bauform, „t'ing" genannt, ist das wohlbekannte zurückgebogene, überhängende, von kurzen Säulen getragene Dach, dessen Ursprung unsicher ist. Vermuthlich war das Zelt der einstigen asiatischen Horden das Vorbild. Jedenfalls erinnert die Krümmung des Daches an die Höhlung der an Pflöcke befestigten Zeltleinwand, und die Niedrigkeit der meisten Häuser, sowie der Mangel an einer Decke und an Seitenfenstern vervollständigt die Ähnlichkeit. Die Anhänglichkeit der Chinesen an die Überlieferung bekräftigt vollends die Annahme, dass die auf uralten Vorschriften beruhende Bauart „t'ing" dem Zelt der Nomadenzeit nachgebildet sei. Sämmtliche Gebäudegattungen — Tempel, Paläste, Stadtthore, Ehrenpforten, Privatwohnhäuser u. s. w. — unterliegen der T'ing-Form; ausgenommen ist nur eine Anzahl buddhistischer Bauten. Dieses ewige Einerlei kann von dem Durcheinander von Simswerk, Schnitzerei und sonstigem Zierrat, mit dem die Bauten manchmal überladen sind, nie verdeckt werden.

Bei allen Gebäuden spielt das Dachwerk die Hauptrolle; von seiner Beschaffenheit hängt die Schönheit oder Einfachheit, die Großartigkeit oder Bedeutungslosigkeit einer Baulichkeit ab. Das Übergewicht, welches dergestalt einer in der abendländischen Architektur wenig auffällig behandelten Partie eingeräumt wird, erklärt sich aus dem Umstand, dass der Aufriss eine sehr geringe Erhebung hat und das Dach der augenfälligste Theil der Gebäude ist. Um in die Eintönigkeit einige Abwechslung zu bringen, greift man, besonders bei Palästen und Tempeln, zur Verdoppelung und selbst Verdreifachung des Daches; ein bekanntes Beispiel bietet der Haupttempel des Grabmals des Kaisers Jung-lu bei Peking. Diese Anordnung scheint das Innere der Bauten zurückzuschieben und in Schatten zu hüllen. Das ruft zuweilen eine ziemlich große Wirkung hervor; aber in der Regel, d. h. wenn das Dach nicht verdoppelt wird, sehen die Baukünstler darauf, dass es durch seine Ausschmückung Aufmerksamkeit errege.

Die T'ing-Form macht die vielfache Verwendung von Säulen nothwendig und weist ihnen die wichtige Rolle zu, die Überlast des Dachwerks auf zahlreiche Stützpunkte zu vertheilen. Die Säulen werden meist aus Holz gemacht. Bei gewöhnlichen Häusern und kleinen Tempeln sind es die landläufigen Holzarten, bei Palästen und großen Tempeln ist es in der Regel die aus den Südprovinzen oder aus Indo-China kommende, sehr theuere Nanmu-Ceder — diese, weil sie einen geraderen und höheren Stamm hat als irgend ein anderer Baum und weil ihr Holz mit dem Alter an Güte gewinnt; abgesehen von der hellbraunen Farbe, die es annimmt und von dem köstlichen Duft, den es viele Jahrhunderte lang ausströmt, wird allmählich das Korn milder und die Faser härter. Der Schaft der Säulen ist cylindrisch und vielflächig, fast immer schlank und nie canneliert. Das Capitäl ist gewöhnlich nur eine Art Tragstein, einfach abgeviert oder als Drachenkopf gestaltet. Der Fuß bildet nur eine Steineinfalzung; wir glauben nicht, dass die chinesischen Baumeister je daran gedacht haben, die symbolischen Thiere (Drache, Einhorn, Fo-Hund etc.) — als Säulenpiedestale zu verwenden, wie es die assyrischen mit den Sphinxen, Greifen und geflügelten Stieren thaten.

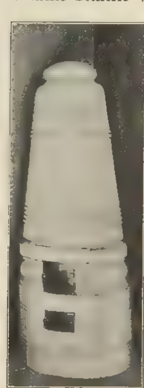

Aus dem Vestibule des städtischen Bürgerladefondshauses Wien, I., Ecke der Wollzeile und Riemergasse. Vom Architekten Albert H. Pecha.

Den Chinesen ist oft der Vorwurf gemacht worden, in ihrer Baukunst alle Elemente der Geometrie vollständig vernachlässigt zu haben und die Proportionen nicht zu kennen, welche einem Bau ein imposantes, elegantes, harmonisches Aussehen verleihen. Dieser Tadel ist unverdient. Die schlitzäugigen Architekten haben jederzeit Verständnis gehabt für die Verhältnisbeziehungen, die zwischen den einzelnen Theilen eines Gebäudes herrschen müssen, weil ohne sie weder ein Gleichgewicht noch ein bedeutendes Ensemble möglich ist. In dem großen Sammelwerk über die officielle Baukunst, das im XVIII. Jahrhundert auf Befehl des Kaisers Tung-tsching in nicht weniger als 50 Bänden herausgegeben wurde, finden sich alle Proportionen genau vorgeschrieben. So z. B. muss die Höhe des Säulenschaftes das Sechs- bis Siebenfache des Durchmessers ausmachen, während die Höhe des Fußes den Durchmesser der Säule nicht überschreiten darf.

Die Bauten entfalten sich vornehmlich an der Oberfläche; demgemäß herrschen die wagrechten Linien vor. Das Maßwerk des Projectionsplanes wird vom Princip der Symmetrie bestimmt, einem Princip, das unfehlbar überall zur Geltung gelangt: beim Hauptgebäude, bei den Flügeln, Höfen, Pavillons, Zugängen, Decorationsmotiven u. s. w. Jede kleinste Einzelheit


Aus dem Stiegenhause des städtischen Bürgerladefondshauses Wien, I., Ecke der Wollzeile und Riemergasse. Vom Architekten Albert H. Pecha.





Vom Architekten Albert H. Pecha.

muss pedantisch gleichmäßig vertheilt sein. Nur bei Sommerwohnungen weicht man von diesem Gebote ab, um baulichen Launen zu fröhnen, die dann sehr oft in Extreme von Künstelei und Seltsamkeit ausarten; sie sehen aus wie leicht hingeworfene Kioske, lose dastehende Häuschen, Flügel ohne Pendant und werden in eine verwickelte Scenerie voll künstlicher Felsen, hügeliger Bildungen, Springbrunnen u. dgl. m. hineingestellt.

Die meisten Häuser sind ebenerdig; nur die kaiserlichen Paläste, die Landhäuser der Prinzen, die Gasthöfe und die Theater pflegen noch ein Stockwerk zu haben, wobei vorgeschrieben ist, dass dieses um ein Drittel niedriger sei als das untere und dass seine Säulen im Durchmesser um ein Fünftel weniger messen als die unteren.

Es scheint, dass die Chinesen sich der Armseligkeit ihrer baulichen Motive bewusst waren und sind; dies ist wohl der Grund ihrer Bemühungen, die Einfachheit und Eintönigkeit der Ideen durch eine Fülle von Verzierungen zu verdecken. Drachen, Chimären, Phönixe, Schildkröten, kurz: eine ganze Menagerie fabelhafter und phantastischer Thiere aus Terracotta oder geschnitztem Holz überladen die Firste oder laufen die Friesen entlang. Figürchen und Blumen aus bemaltem Thon erdrücken die Giebel, Karniese und Traufdächer. Grelle, oft schreiende Farben machen die Säulencapitäle und die Balken buntscheckig. Gelb, blau und grün glasierte Ziegel verleihen den Dächern Glanz. Ein wirres Gedränge von Zierat überflutet alle Theile der Baulichkeit. Aber die Monotonie des Typs guckt trotzdem überall hervor; der Reichthum an Ausschmückung ist außerstande, das Schablonenhafte der Architektur zu ändern. Wie ganz anders die Japaner! Sie haben ihr Bauschema von den Chinesen entlehnt und benützen auch die gleichen Materialien; allein dennoch ist es ihnen geglückt, ihren Bauten ein eigenartiges ästhetisches Gepräge zu verleihen, in die Unordnung der chinesischen Decorationsmotive Linienharmonie zu bringen, an die Stelle der Buntscheckigkeit ihrer Vorbilder die zarteren Schattierungen ihrer Palette, die milderen Töne ihrer Lacke und den matteren Glanz ihres Goldes zu setzen. Auch haben sie es verstanden, ihren Bildhauerarbeiten ein so üppiges und blühendes Leben einzuflößen, dass der ganze Bau belebt und erhellt zu sein scheint. Während bei den Japanern die Verzierung das Werk von Künstlern ist, ist sie bei den Chinesen das von Arbeitern.

Außerordentliche Wichtigkeit wird den Himmelsrichtungen der Bauten — der öffentlichen wie der privaten — beigemessen. Seit den ältesten Zeiten hegen die Gelbgesichter den Glauben — und seit dem XI. Jahrhundert unserer Zeitrechnung ist er staatlich anerkannt — dass die äußere Gestaltung der Grundstücke, die Richtung der Wasserläufe, die vermeintlich den Erdboden durchströmenden magnetischen Kräfte, die aufsteigenden Dämpfe etc. allerlei geheimnisvolle Einflüsse auf das Geschick der betreffenden Bewohnerschaft ausüben. Der „fengschui" (Wind und Wasser), wie die Gesammtheit dieser Einflüsse genannt wird, spielt im Leben der Chinesen eine ungeheure Rolle. Er ist ein Erdwahrsagesystem, ein Mischmasch von wissenschaftlichen Grundsätzen, praktischer Astrologie, hygienischen Vorschriften, religiösen Brocken und grobem buddhistischen und tauistischen Aberglauben. Er hängt auch eng mit dem Ahnencultus zusammen, denn er beruht auf der Anschauung, dass die Seelen der Verstorbenen die Macht haben, in das Leben ihrer Hinterbliebenen einzugreifen. Der „fengschui" regelt aufs genaueste auch gewisse Details des Bauwesens, und zwar mit Hilfe der officiellen Erdwahrsager, deren Zuratheziehung unerlässlich ist, wo es sich darum handelt, den Bauten eine Lage zu geben, durch die sie gegen etwaige ungünstige Beeinflussungen seitens der Geisterwelt geschützt werden.

II.

Nicht nur die amtliche, sondern auch die private Baukunst unterliegt der staatlichen Regelung. Diese ist ebenso alt wie der gesellschaftliche Zustand, im Hinblick auf welchen sie eingeführt wurde. Bereits tausend Jahre vor unserer Zeitrechnung war sie im „Tschau-li" festgelegt. Sie bezieht sich auf die Höhe, Länge und Breite aller Gebäude, die Zahl der Höfe, die Erhebung des dem Parterre als Sockel dienenden Söllers, die Menge und Beschaffenheit der Säulen etc. Die Maßverhältnisse wachsen mit der Bedeutung des Besitzers, je nachdem er ein einfacher Privatmann, ein Schriftgelehrter („Literat"), ein Großwürdenträger, ein Prinz oder ein Kaiser ist. Die Façade eines Hauptgebäudes z. B. darf, wenn es einem Gelehrten, einem Mandarin ersten Ranges, beziehungsweise einem Prinzen gehört, nicht mehr als drei, fünf, beziehungsweise sieben Säulenweiten haben; nur bei kaiserlichen Palästen sind neun oder mehr zulässig. Die Jahrtausende lange Herrschaft so einengender Vorschriften musste auf die Architektur einen ungünstigen Einfluss ausüben. Da die Baumeister ihre Phantasie nur bei den Nebensächlichkeiten zu Hilfe nehmen dürfen, ist sie hinsichtlich der Hauptsachen versiegt.

Zunächst wollen wir von den Palästen sprechen. Das kaiserliche Palais zu Peking besteht aus einer regelmäßigen, symmetrischen Folge von Gärten und rechtwinkeligen Höfen, welche 48 Riesenhäuser, etwa ebensoviele Tempel und noch viel zahlreichere Kioske, Bogen- und Säulengänge umfassen — also eine ganze Stadt. Diese ist von einem Festungsgürtel umgeben. Alles trägt das Gepräge der T'ing-Schablone, doch sind die einzelnen Bestandtheile in den größten Dimensionen gehalten. Die Composition macht trotz ihrer Einfachheit den Eindruck des Großartigen, und zwar durch den Gesammtanblick. Die Riesigkeit der Höfe und Alleen, die wagrechte Entfaltung der Gebäude, das Ebenmaß der Anordnung aller Bauten, die ungeheure Raumverschwendung, die regelmäßige Vertheilung der Einzelheiten — all dies hat etwas Majestätisches, das dem Beschauer imponieren muss.

Es hat übrigens eine Zeit gegeben, in der die Erbauer kaiserlicher Paläste höhere Ziele anstrebten. Im Anfang der Tschau-Dynastie (XI. Jahrhundert v. Chr.) begann man nämlich einschlägige Bauten — „tai" oder „hu" genannt — in einer Höhe bis zu 100 *m* und mit einer zum Gipfel führenden äußeren Treppe zu errichten. Viele Jahrhunderte hindurch fröhnten die „Söhne des Himmels" diesem kostspieligen Luxus. Um die Mitte des

Cheminé in der Diele der Villa Rose, Ludwigshöhe. Von den Architekten Gebr. Rank. (Tafel 40.)

III. Jahrhunderts v. Chr. ließ Kaiser Thsinschi Hoangti alle seine Residenzen im ganzen Reich mit solchen Tais versehen. Als die Prinzen begannen, die ruinöse Mode ebenfalls mitzumachen, wurde ihnen das bald durch kaiserliche Edicte verboten. Erst mit dem Beginn der Herrschaft der Mongolendynastie (XIII. Jahrhundert n. Chr.) verzichteten die Kaiser auf den Bau von Hus, und gegenwärtig sind nicht einmal mehr Überbleibsel solcher vorhanden. Von den Dichtern werden sie oft erwähnt. Vor ungefähr 2100 Jahren sang Suschipa in einer Ode: „Wenn ich meine Blicke zu dem steinernen Hu erhebe, muss ich das Dach in den Wolken suchen.“ Tupe sagt von dem Tai, der sich in der Hauptstadt der Thangs erhob: „Der Schmelz seiner Ziegel wetteifert an Glanz mit dem Gold und dem Purpur und spiegelt die auf jedes Stockwerk fallenden Sonnenstrahlen in den Regenbogenfarben wieder.“ Von einem 130 *m* hohen Tai schreibt Teli: „Ich würde nicht wagen, die letzte Terrasse zu ersteigen, von der aus die Menschen wie Ameisen aussehen. Das Ersteigen so vieler Treppen bleibt jenen jungen Kaiserinnen vorbehalten, die stark genug sind, auf den Fingern oder auf dem Kopf das ganze Einkommen mehrerer Provinzen zu tragen.“

Was den Ursprung der Tais oder Hus betrifft, so ist es fraglich, ob und woher die Chinesen diese Bauform entlehnt haben, oder ob dieselbe, trotz deren starker Abweichung von der üblichen T'ing-Form, die Ergebnisse heimischer Denkarbeit waren. Die Länge der seit Errichtung der ersten Tais vorflossenen Zeit macht große Zurückhaltung erforderlich in der Bestimmung der etwaigen ausländischen Einflüsse auf die chinesische Kunst. Immerhin führen die Reichsannalen gewisse Umstände an, welche annehmen lassen, dass China schon vor rund 3600 Jahren zu den westasiatischen Culturen Beziehungen unterhielt. Und da sich unter den chaldäischen und assyrischen Ruinen auch Überbleibsel der mit äußeren Treppen ausgestatteten siebenstöckigen Riesenthürme befinden, welche zu den größten Tempeln gehörten, diese Thürme aber den Tais oder Hus, die wir aus Abbildungen kennen, vielfach ähneln, dürfen wir vielleicht auf einen chaldäisch-assyrischen Ursprung der Tais schließen — umsoeher als der Einfluss der chaldäisch-assyrischen Cultur auf China in anderen Hinsichten, z. B. astronomischer,



Phantasie Project zur Regulierung des Karlsplatzes. Vom Architekten Richard v. Schneider.

unbestreitbar ist. Die bauliche Ähnlichkeit erstreckt sich auf das Ganze wie auf die Einzelheiten, und auch die Zeit des ersten Auftretens der Hu-Form bekräftigt jene Vermuthung.

Die Bauvorschriften schränken die Phantasie der Architekten bei den gewöhnlichen Wohnhäusern noch mehr ein als bei den Palästen. Stets t'ingmäßig gebaut, unterscheiden sie sich fast nur durch die Zahl der Säulenweiten, die Höhe und Breite der einzelnen Theile und das Maßwerk des wagrechten Risses. Wäre die Durchführung der Vorschriften eine strenge, so würde ein Blick auf ein Haus genügen, um den Rang des Bewohners erkennen zu lassen. Allein in der Wirklichkeit ist das Gesetz äußerst schwer durchführbar, denn fortwährend werden Beamte befördert und degradiert. Privatleute verkaufen ihre Häuser u. s. w. Um hier Abhilfe zu schaffen, ist man auf einen Ausweg verfallen, der die jeweilig nöthig werdenden Änderungen leicht gestattet: das Tschao-p'ing. Es ist dies eine abgesondert stehende Mauerfläche gegenüber dem Eingangsthor, etwa 2 *m* vor letzterem; ihre jeweilige Verzierung deutet Rang und Stand des Eigenthümers an. Auch die öffentlichen Bauten haben ein tschao-p'ing; es lässt die Art und die Bedeutung der in ihnen untergebrachten Ämter oder Tempel erkennen. Im Volksaberglauben besitzt das tschao-p'ing den Vorzug, dass es durch Verdeckung des Eingangsthores die bösen Geister vom Hause fernhält. Auch enthebt es von der gesetzlichen Verpflichtung, vor den Palästen, Tempeln und Gerichtshöfen vom Pferde oder aus der Sänfte zu steigen.

Allmählich hat sich noch eine andere Praxis der Umgehung der Bauvorschriften eingebürgert — unter allgemeiner Duldung. Es wird nämlich für hinreichend gehalten, wenn das Thor, die Façademauer, die auf die Straße gehenden Gebäude und der erste Hof dem Gesetze entsprechen; sofern nicht durch allzugroße Pracht oder Höhe gesündigt wird, genießen die Eigenthümer bezüglich der hinteren Gebäude und Höfe volle Freiheit.

Das Eingangsthor der Wohnhäuser besteht in großen Flügelthüren. Da die Mauern auf der Straßenseite keine Fenster haben, ähneln die Häuser nicht selten Feldlagern, insbesondere wenn sie einzelstehend sind. Ein freilich nicht immer beobachtetes Gesetz schreibt vor, dass auf einer, an der Außenseite jedes Hauses anzubringenden Tafel die Namen sämmtlicher Bewohner zu lesen seien; auf dem Lande kommt man dieser Anordnung weit häufiger nach als in den Städten. Die Wohnungen haben weder Öfen noch Kamine; man wärmt sich mittels kupferner oder irdener Geschirre, die mit glühender Holzkohle gefüllt werden. Da es den Grundsätzen der Erdwahrsagerei zuwiderlaufen würde, wenn die Firstbalken aller Häuser einer Straße in gerader Linie stünden, weist die Bauart der Straßen große Unregelmäßigkeiten auf.



Phantasie-Project zur Regulierung des Karlsplatzes. Vom Architekten Richard v. Schneider.

Wir gelangen nun zur Garten-Architektur. Die Chinesen haben ganz eigenthümliche Vorstellungen von der Ausschmückung ihrer Landhäuschen und lassen dabei ihrer in den Städten so sehr eingeschnürten Einbildungskraft die Zügel schießen. Sie entsagen jeder Symmetrie und bemühen sich lediglich, ihre Schöpfungen dem Terrain anzupassen, sie dem Rahmen der Landschaft einzuverleiben und malerische Elemente, die sich gerade darbieten, möglichst auszunützen. Die meisten Bauten dieser Gattung gehören dem Kiosktyp an („t'ingtse“), doch ist die Verzierung außerordentlich abwechslungsreich. Auf dem Dache glänzen glasierte Ziegel in Gelb, Grün, Violett, Blau, Braun, Roth und anderen Farben. Die Holzsäulchen sind karminroth oder dunkelgrün bemalt. Das leichte Gebälk ist gewöhnlich mit Schlingpflanzen, Waldreben, wildem Wein oder Gartenmalven bedeckt. In den Parkanlagen haben die Brücken von jeher eine beträchtliche Rolle gespielt. Es gibt Parkbrücken mit wagrechtem, mit Satteldachbelag und mit zwei geneigten Flächen. In den Werken der Geschichtsschreiber und der Dichter finden sich zahlreiche Schilderungen von durch Größe oder Schönheit bemerkenswerten Brücken. Einzelne waren über 30 *m* breit, andere bis zur Wassergrenze mit Basreliefs geschmückt. Manche waren mit langen Säulengängen überdacht oder von doppelten Baumreihen eingesäumt. Der berühmte Reisende Marco Polo, der China im XIII. Jahrhunderte besuchte, sah auf dem Hoang-ho eine Marmorbrücke mit 24 Bogen; die Brüstungen trugen 140 Säulen, die durch Basreliefs getrennt waren. Diese Brücke steht noch. Eine merkwürdige Satteldachbrücke im Gebiet des Pekinger Sommerpalastes stammt aus dem Ende des XVII. Jahrhunderts.

(Schluss folgt.)

Einfamilienhaus.

Vom Architekten M. Kuhn. (Tafel 38.)

Das auf einer schmalen und tiefen Parcelle gelegene Einfamilienhaus ist von drei Seiten eingebaut und dient im Erdgeschoss zu Geschäftszwecken, während die zwei Obergeschosse und ein hofseitiges Dachgeschoss zu Wohnzwecken benützt werden. Die mit Holz belegte, reich decorierte Treppe führt in jedem Stockwerk zu einer wohnlichen Diele, von welcher aus sämmtliche Räume zugänglich sind. Im ersten Stockwerk befinden sich die Wohn- und Wirtschaftsräume, während die Schlafräume mit Bad im zweiten Stock liegen. Die Dienerzimmer liegen im Dachstock. Eine eiserne Wendeltreppe dient dem internen Verkehr. Die Façade ist sehr einfach gehalten, wirkt nur durch vor- und zurückgesetzte Mauergründe, und nur der Risalit zeigt in seinen oberen Theilen eine reichere Ausbildung, indem eine gemalte Fliesenverkleidung und Bronze-Applicationen den malerischen Effect erhöhen sollen.

Villa Rosa, Prinz Ludwigshöhe b. München.

Von den Architekten Gebr. Rank. (Tafel 40.)

Durch die Vereinigung zweier bestehender, zusammengebauter Villen war die Grundrissform der umzubauenden Villa bedingt. Die Neugestaltung beschränkte sich hauptsächlich auf Vergrößerung der Räume im Erdgeschoss und vollständige Neuherstellung des größeren Theiles der Façade.

Die „Andreas Hofer-Kapelle“ im Passeier.

(Tafel 33.)

Unlängst hat in Anwesenheit des Kaisers Franz Joseph die Einweihung der Andreas Hofer-Gedächtniskapelle am Sand (Passeierthal) stattgefunden. Anlässlich der Feier des 100. Geburtstages des Tiroler Freiheitshelden (22. November 1867) war im Passeierthal und im sogenannten Burggrafenamte beschlossen worden, eine Gedächtniskapelle zu bauen. Am 28. October 1867 fand die Grundsteinlegung statt, allein infolge langsamen Eingehens von Spenden konnte der Bau erst 1881 begonnen werden. Der Rohbau wurde 1882 vollendet. Den Plan zur Kapelle hat Architekt Josef v. Stadl entworfen, während die Bauausführung dem Meraner Steinmetzmeister Josef Egger übertragen wurde. Die auf einer kleinen Anhöhe stehende Kapelle ist in romanischem Stil gehalten, hat die Form eines lateinischen Kreuzes, und das Mittelstück wird von einem thurmähnlichen Aufbau überragt. Zu dem einfach gehaltenen Portale des ganz aus Granitquadern hergestellten Baues führt eine breite Freitreppe aus 32 Granitstufen empor. Auf drei Seiten umgibt eine niedere Mauer die Andreas Hofer-Kapelle; die Westseite, auf der das Portal sich befindet, wird durch eine von acht Granitsäulen getragene schwere Eisenkette abgeschlossen. Im Innern ist die Kapelle mit Bildern geschmückt, welche die hervorragendsten Momente aus dem Leben des Sandwirtes Hofer darstellen.



Kopfleiste, gezeichnet vom Architekten Ch. V. Mink.

Die „Moderne“ in geschichtlicher Beleuchtung.

Da alles echte Schaffen — nicht bloß das künstlerische allein — ein Hervorbringen, ein an die Oberfläche der Wirklichkeit Emporheben von in der Tiefe des schaffenden Geistes ruhenden Zuständen ist — da, mit einem geläufigen Worte es zu sagen, alles Schaffen zum überwiegenden Theile auf Intuition beruht: so versteht es sich nahezu von selbst, dass es dem Schaffenden an einem objectiven Maßstabe, einem äußeren, gegenständlichen Vergleiche, einer realen Bewertung dessen, was er schuf, zunächst und von vornherein mangelt.

Selbst von den entgegengesetztesten wissenschaftlichen Standpunkten aus wird diese Thatsache eingeräumt.

Lombroso in seinem bekannten Werke „Der geniale Mensch“ stellt ausdrücklich fest, dass alle geniale Production aus dem Urgrunde des „Unbewussten“ — genauer ausgedrückt, aus dem nicht reflectiven Empfindungsinhalte der menschlichen Seele — schöpft, und erhärtet an einer großen Anzahl von Beispielen, dass wirklich schöpferische Gestaltung in ihrem Verlaufe unabhängig von aller Reflexion, gleichsam unbeabsichtigt und unbeaufsichtigt geübt wird. Wenn er dabei gleichwohl ein kritisches Vermögen in der schaffenden Seele mit wirksam sein lässt und eben darin den Unterschied erblickt, der geniale Production von der Phantasterei des Narren unterscheidet, so ist dieses kritische Vermögen keineswegs mit Reflexion im gewöhnlichen Sinne zu verwechseln, viel mehr in seiner Art ebensosehr Intuition, als etwa die Production selbst, nur nach rückwärts gerichtete, abwägende, überschauende Intuition, deren Aufgabe es wesentlich ist, den frisch geborenen Gedanken gleichsam Hebammendienste zu leisten und sie dem Mutterschoßewohlbehalten zu entwinden. Also gewöhnliche Reflexion, deren Wesen immerdar bloß darin besteht, Dinge wieder an Dingen, die neuen an den alten, die fraglichen an den beglaubigten zu messen, ist im Augenblicke echten Schaffens der menschlichen Seele fremd, so fremd, dass es geradezu als ein Kriterium dieses Schaffens zu betrachten sein wird, ob ein Geist eines reflexionslosen und dabei doch activen Zustandes fähig ist.

Concurrenzentwurf für ein Gogol-Denkmal in Moskau. Vom Architekten Iwan Fomin.

Und Du Prel, auf einem ganz anderen, ja entgegengesetzten Fundamente fußend, stimmt in dieser Frage mit Lombroso ganz und gar überein, indem er in seinem Werke über „Die Entdeckung der Seele“ mit einem, den Lombroso'schen Thatsachenaufwand womöglich noch übertreffenden Materialbeleg alle echte Schaffenskraft als einen Ausfluss des — wie er sich ausdrückt — transcendentalen Subjectes kennzeichnet und ausführt, wie die großen Denker, Dichter und Künstler aller Zeiten in den Momenten ihres Schaffens stets die Empfangenden, die — im Hinblick auf ihr reflectives Alltagsbewusstsein — von fremder Quelle Befruchteten oder, es mit einem Worte wieder zu sagen: aus dem Unbewussten Schöpfenden sind, nur dass dieses Unbewusste nach Du Prels richtiger Verbalcorrectur lediglich ein im reflectiven Sinne „Ungewusstes“, aber kein an sich und wirklich Unbewusstes ist.

Dass mit dieser wissenschaftlich-theoretischen Auffassung oder richtiger Auslegung oder Deutung der genialen Production auch das Gefühl der Producierenden selbst übereinstimmt — eine Übereinstimmung, die in den eben genannten beiden Werken mehr als einmal zum Beweise herangezogen wird — wird nicht leugnen, wer selbst, sei es in welcher Richtung immer, irgendwie zu den Producierenden gezählt werden kann. Und es dürfte nicht minder von eben derselben Seite auch eingeräumt werden, dass gerade um deswillen die kritische Selbsterkenntnis, die reflective Selbstbeobachtung, die treffende, unbefangene, kalte, objective Einschätzung der eigenen Schaffensergebnisse nirgends geringer ist, als beim productiven Geiste. Das, was man die seelische Orientierung nennen könnte, und worunter ich die genaue Einvisierung des eigenen Standpunktes auf der Linie des allgemeinen Culturfortschrittes verstehe, fehlt dem schaffenden Menschen zuvörderst also gänzlich.

Aber diesen gleichen, wenn man will, beklagenswerten Mangel (soferne ein in der Natur der menschlichen Seele allgemein begründetes Verhältnis überhaupt beklagt werden kann!) weist nicht bloß das einzelne Individuum, sondern diesen Mangel weisen ganze Perioden, ganze Zeitströmungen auf, und sie werden ihn in eben dem Maße stärker aufweisen, als sie sich in ihrem Wesen dem Wesen des schaffenden Einzelmenschen nähern, als sie — um es gerade herauszusagen — productiver sind.

Nur der kühle, reflective, aber eben deshalb ewig unproductive Eklekticismus wird sich, schon zeit seines Entstehens und Wirkens, annähernd richtig einschätzen und beurtheilen, geschichtlich „orientieren“ können — und er vermöchte es sogar ganz, wenn nicht eine, übrigens begreifliche Selbstüberhebung ihn an dieser Selbsterkenntnis hindern würde.

Deshalb auch war, um unserer nächsten Vergangenheit zu gedenken, vielleicht keine Zeit so mit sich selbst einig, so sehr sich selbst genug und so voll der kritischen Selbstwürdigung, als die Zeit der reflectiven Wiederbelebung historischer Stile — also die Fünfziger-, Sechziger- bis Achtziger-Jahre des verflossenen Jahrhunderts. Conservative Menschen vertreten ja noch heute die Meinung, dass, an eben diese Zeit mit nach rückwärts Überspringung der letzten 10 bis 15 Jahre anzuknüpfen, so recht eigentlich unsere Aufgabe wäre — Beweis dafür, bis zu welchem Grade reflectiven Selbstbehagens es die Anhänger rein eklektischer Epochen zu bringen vermögen.*)

Im vollen Gegensatze dazu stehen die etwa anderthalb Jahrzehnte jüngster Culturentwickelung. Welcher Kampf der Meinungen, welches Gewoge, welche Erbitterung für und wider und — bei aller Kampfeslust — welcher Mangel an Selbstgenügsamkeit! Jawohl, auch Mangel an Selbstgenügsamkeit — und das sei gesagt, so unwillig auch diejenigen den Kopf dazu schütteln werden, die das vermeintliche trotzige Selbstbewusstsein der „Modernen“ als ein Zeichen frecher Überhebung zu tadeln nicht müde werden. Aber solche Tadler verwechseln die aller Intuition so nöthige und deshalb gesunde Energie mit der starren Widerspänstigkeit eines reflectiven Doctrinarismus, verwechseln ein gutes Vorrecht der werdenden Jugend mit einem nur zu oft geübten Unrecht des gewordenen Alters, vergessen, dass, was diesem übel ansteht, jener erlaubt sein mag.

Wir, die wir vorurtheilslos das Wesen unserer „jungen“ Zeit ins Auge fassen, haben auch erkannt, dass sie sehr weit davon entfernt ist, sich selber ganz, ja selbst nur in der Hauptsache zu genügen, und deuten ihr ungestümes, zerfahrenes, herrisches, aggressives Auftreten nicht als ein Zeichen protzigen

*) Siehe: Josef Bayers Feuilleton: „Die Moderne und die historischen Baustile“ in der „Neuen freien Presse“ vom 3. April l. J. — Bayer moquiert sich auch darüber, dass die Künstler, die vordem davonliefen, wenn von „Philosophie“ die Rede war, heutigentags selbst „philosophieren“. Er hat sehr Unrecht. Ganz im Gegentheil muss es mit Genugthuung begrüßt werden, wenn einmal die Kunst aus dem Munde derjenigen, die sie ausüben, zu uns spricht. Ist es — oder, wie wir hoffentlich bald werden sagen können — war es denn nicht eine offenbare Verkehrtheit, das Urtheil, das gesprochene Wort in der Kunst grundsätzlich denjenigen zu überlassen, die die Kunst nicht ausüben? Was würde, um einen Vergleich zu machen, die Welt dazu sagen, wenn z. B. die medicinische Literatur von — Juristen besorgt würde. Und ist es weniger logisch, die Literatur über Kunst von Künstlern ausgeübt zu denken, als jene Literatur von Ärzten?



Gebäude der Lichtpauseanstalt Jul. Gahlert in Wien, V., Fendigasse 12. Vom Architekten Carl Stöger.

Selbstbehagens und -Genügens, sondern vielmehr als ein Zeichen mühseligen, selbst qualvollen Sichemporringens, Durchkämpfens zu einem, in seiner vollen Klarheit noch nicht geschauten, gleichwohl aber deutlich und mit der Sicherheit der Intuition geahnten Ziele.

Und in einer solchen Zeit mühevollen Werdenwollens auf der einen Seite und hartnäckigen, fast boshaften Nichtgeltenlassenwollens auf der anderen Seite ist es dann von hohem Werte, wenn die Geschichtsforschung, gestützt auf das breite Fundament vergleichender Beobachtung, ihr Urtheil spricht, ein Urtheil zumal, das da lautet: Wir sind in eine Periode von ganz scharf umrissener, individueller Prägung eingetreten, und zwar nicht bloß auf einem einzelnen Gebiete, sondern auf allen Gebieten des Geistes — in der Tonkunst, der Dichtkunst, der bildenden Kunst und selbst der Weltanschauung.

Dieses Urtheil — und ich glaube nicht zu übertreiben, wenn ich es zugleich ein erlösendes Wort nenne — hat Karl Lamprecht gesprochen in dem Ende 1901 erschienenen ersten Ergänzungsbande seines deutschen Geschichtswerkes. „Zur jüngsten deutschen Vergangenheit"*) betitelt Lamprecht seine Ausführungen, und in der That umfassen diese — selbstverständlich abgesehen von den ihnen als Basis dienenden historischen Rückblicken — rund das letzte Decennium des XIX. Jahrhunderts, die Zeit von 1890 bis auf unsere Tage.

Auch nur in den allgemeinsten Umrissen den reichen Inhalt des Werkes anzudeuten, würde an dieser Stelle verfehlt sein und muss daher unterbleiben. In dieser Hinsicht kann nur die wärmste Empfehlung der Lectüre des Werkes selbst, das sich leicht und einschmeichelnd liest, ausgesprochen werden.

Aber versagen wollen wir uns nicht, jenen Punkt der Lamprecht'schen Darlegungen herauszugreifen und näher ins Auge zu fassen, der als der springende bezeichnet werden muss — nicht sowohl der Ausführungen allein, sondern auch (denn wir haben es ja mit einem Geschichtswerke zu thun) des Gegenstandes, dem diese Ausführungen gelten: der jüngsten deutschen Culturentwickelung.

Zusammenfassend kennzeichnet Lamprecht in dem letzten Capitel seines Werkes, das er der Weltanschauung widmet, diesen Punkt, nachdem er ihn im vorausgegangenen in den concreten einzelnen Erscheinungen, in den verschiedenen Zweigen der bildenden und redenden Künste, ja, diesen beiden voran, in der Tonkunst aufgedeckt hat, mit den Worten: „. . . Es ist die Reizsamkeit, die ins Schöpferische umgesetzte Fähigkeit bewusster Perception neuer, bis dahin wesentlich vorstellungslos gebliebener innerer Reizergebnisse", die die „innerste Bewegungsursache" des modernen Umschwunges begründet. „Diese Reizergebnisse liegen, genauer betrachtet, zwischen der vollen alten Vorstellung und der bloßen nervösen Reizung; sie haben von beiden etwas, jedenfalls fehlt niemals das sinnliche Element. Hervorgerufen werden sie durch Spannungen und vornehmlich durch eine ganze Reihe solcher hintereinander, eine Reihe, die man wohl am besten als Schwebung bezeichnen kann: durch Spannungen und Schwebungen also, die ohne Lösung oder wenigstens ohne genügende Lösung bleiben. Der Erfolg ist der des Ahnungsvollen, des unklar Erwartenden, des sehnsuchtsvollen Dranges ins Neue, Dämmernde, Unheimliche, Ungeheure, Symbolische, Mystische, im Falle stärkerer Erregtheit die unbestimmte Empfindung der Angst, der Furcht und verwandter Gefühle. Sollen nun diese Zustände der Unlust aufhören — falls sie nicht etwa perverser Weise als Lust empfunden werden — so bedarf es ihrer selbstthätigen Auslösung durch die Phantasie dessen, der ihnen unterworfen ist, und diese Auslösung erfolgt in der Art, dass sich der bloße, beinahe rein nervöse Reizvorgang nun mit gegenständlicherem Inhalte ausfüllt. Das ist das eigentlich Charakteristische, und hieraus erklärt es sich, wenn die moderne Kunst nicht mehr nach ihrem positiven, stofflichen Vorstellungsgehalte bestimmt werden kann, sondern mehr nach ihrem psychologischen und neurologischen Wesen, nach einer fast nur innerlichen und gleichsam formalen Bedingtheit: daher kein Gefühl, sondern Stimmung, keine Willensäußerung mit Willensgehalt, sondern Vorgang des Wollens an sich, Trieb, Streben; und ebenso nicht Denkinhalt zunächst, sondern Denkvorgang."

„So erklärt sich der Charakter der neuen Phantasiethätigkeit, wie wir diese in Musik, bildender Kunst und Dichtung gefunden haben. Die Musik wirkt durch den Übergang zum vorwiegend Chromatischen und ein Heer anderer Neuerungen in dem Bereiche ihrer Kunstmittel dahin, dass ihre Sprache selbst schon, ganz abgesehen von dem Inhalte dessen, was sie ausspricht, eine Sprache der Schwebungen und Spannungsgefühle ist; in der bildenden Kunst thun die unvermittelten Farbenzusammenstellungen des Impressionismus dieselbe Wirkung; in der Dichtung wird diese ebenso durch eine grundsätzlich impressionistische wie durch eine symbolische Sprache erreicht . . . Und indem so alle Darstellungsmittel der modernen Kunst auf die Nerven und auf die Nerven fast allein hinweisen, führen sie zum erstenmale grundsätzlich und ausgedehnt in das Gebiet der Phantasiethätigkeit jene merkwürdige Erscheinung ein, die zuerst unter dem Namen audition colorée bekannt wurde: die gegenseitige Vertretung der specifischen Sinneswerkzeuge, das Prickeln auf der Haut beim Anhören von Tönen, die Tonassociation bei Aufnahme von Farben, kurz die ungewöhnliche Erregung der Sinne bei nicht speciellen Sinnesreizen. Es ist eine Kunst, der das Seelenleben nur aus Actualitäten zu bestehen scheint: diese, die ohne Unterlass aufeinanderfolgenden Sensationen, die Webungen, Wallungen, Spannungen, Schwebungen, die kleinsten noch eben erkennbaren und jetzt völlig aufgedeckten Momente psychischer Continuität sind das Material der Formgebung."

Ich muss mir versagen, dieses ohnedies ziemlich langgerathene Citat aus dem Lamprecht'schen Werke noch weiter fortzusetzen, so interessant und für das Verständnis des Wesens unserer Zeit nützlich es auch ist, zu verfolgen, wie die ganz gleichen seelischen Grundbedingungen, die wir in der Entfaltung einer neuen, specifisch ‚modernen Kunstauffassung thätig sehen, auch an der Aufstellung einer neuen Weltanschauung betheiligt sind — eine Weltanschauung, die im bewussten und gewollten Gegensatze steht zu der vorausgegangenen des öden, nichtssagenden, bloß an der Oberfläche der Dinge haftenden Rationalismus.

Verinnerlichung also in der Kunst und in der Philosophie, ein Untertauchen in den Tiefen der menschlichen Seele, im Wesen der Dinge, ein starker Drang nach Subjectivismus — und, weil ja das Subject concret doch nur im Individuum gegeben ist — ausgesprochener Individualismus: das sind, noch einmal kurz zusammengefasst, die Merkzeichen der Moderne.

Vergebens wird sich eine nur am Äußerlichen klebende, das Einzelne statt des Ganzen ins Auge fassende Kritik bemühen, immer wieder von neuem das Unfertige, Halbe, Bizarre, ja selbst Krankhafte dieser „Moderne" zu proklamieren**) vergebens auch prophezeihen, dass das Sterbestündlein der „neuen Richtung" zum, ich weiß nicht wievieltenmale schon geschlagen habe, vergebens wird sie den ganzen gewaltigen Heerbann des Philisterthums aufbieten und die sogenannte gesunde, i. e. gemeine Vernunft als letzte Helferin in der Noth anrufen. Vergebens. Denn in der ganzen Breite des Culturbettes zugleich aufwirbelnde Wellen, wie die „Moderne" eine ist, sind nicht das Ergebnis eines zufälligen, von außen heranwehenden Lüftchens, sondern vielmehr das Anzeichen inneren

*) Berlin, R. Gaertners Verlagsbuchhandlung.

**) Der Vorwurf des Krankhaften soll nicht ganz ohne Zubilligung zurückgewiesen werden; nur verschone man uns damit, alles als krankhaft zu bezeichnen, was der „gesunden" Vernunft nicht einleuchtet. Dafür wollen wir gerne einräumen, dass Erscheinungen, wie z. B. Makintosh oder Toorop, den Eindruck mattoider (halbverrückter) „Genies" unwiderstehlich hervorrufen, oder dass die Phantasien eines Markus Behmer denen eines Potators gleichen.



Grabdenkmal des Alpinisten Dr. Ferd. Müller in Innsbruck. Vom Bildhauer k. k. Prof. Jul. Trautzl.

Strömens und versprechen deshalb Dauer. Wer freilich den Zusammenhang zwischen den einzelnen Äußerungen einer ganzen Zeit nicht erkennt, wer bloß die eine oder andere Kunst, bloß die Literatur oder in dieser selbst nur einzelne Theile ins Auge fasst und sie solcherart dann zu verstehen meint, wird missverstehen.

Solches Missverstehen zu verhüten, oder, wo es schon besteht, zu berichtigen, wenigstens da zu berichtigen, wo nicht blinde Parteilichkeit geflissentlich das Ohr verschließt, ist nun ein Werk, wie das in Rede stehende Lamprecht'sche in hervorragender Weise geeignet. In ihm ist erfüllt, was der Verfasser selbst in der Einleitung als seine Absicht hinstellt: Es unterrichtet uns in der That „über den inneren Zusammenhang der wichtigsten historischen Erscheinungen unserer Zeit an der Hand einer geschichtlichen Erfahrung, wie sie wenigstens für den im Verhältnis zu allem Geschehenen freilich noch sehr bescheidenen Umkreis der deutschen Geschichte nicht jedem ohne weiters zur Verfügung steht und im ganzen und großen nur noch berufsmäßig erworben werden kann“.

F. v. Feldegg.

Die Baukunst der Chinesen.

Nach M. Paléologue, von Leopold Katscher.

(Schluss.)

III.

Wie bereits angedeutet, haben die kirchlichen Bauten keine eigenen Bauformen, sodass es schwierig ist, auf den ersten Blick einen Tempel von einem Palast zu unterscheiden. Der hervorragendste Kirchenbau des Reiches ist fraglos der Pekinger „Himmelstempel“ — eigentlich mehr Altar, denn er ist offen, ohne Dach, ohne Wandung. Drei kreisrunde, von marmornen Säulengeländern umgebene Terrassen liegen über einander und stützen einen steinernen Opfertisch. Der Durchmesser der untersten Terrasse beträgt circa 36 *m*, die oberste erhebt sich bis etwa 7·5 *m* über dem Boden. Ein großer Vorhang aus uralten Bäumen umringt das Ganze, das Hinausschauen unmöglich machend und den Blick gleichsam gen Himmel concentrierend. Dreimal jährlich — am Frühlingsanfang und an den beiden Sonnenwenden — bringt der Kaiser hier dem Himmel, dessen irdischer Ausfluss er ja sein soll, Opfer dar. Dieser Bau, der 1421 unter dem Mingkaiser Jung-lu entstand, diente 110 Jahre lang auch den der Erde zugedachten Opfern des Herrschers. Seit 1531 jedoch ist für diese Opfer ein besonderer Altar vorhanden, der sich auf der anderen Seite der Esplanade befindet, auf welcher der Tempel seinen Haupteingang hat.

Diese zwei Altäre, auf denen außer dem Kaiser niemand opfert, stehen in ihrer Art einzig da und bilden Ausnahmen in ihrer Abweichung von dem für religiöse Bauten vorgeschriebenen officiellen Schema. Zweifellos haben wir es da mit dem Urtyp der chinesischen Tempel zu thun, dem unter freiem Himmel stehenden, eingefriedeten Altar, dem Temenos der Arier. Der Gedanke, die Gottheiten mit Wohnung zu versehen, sie unter Dach und Fach zu bringen, konnte den Ur-Chinesen nicht aufdämmern, denn sie personificierten ihre Götter nicht; sie betrachteten die Naturmächte, obgleich sie ihnen opferten, als Sinnbilder statt als Wirklichkeiten. Erst im Laufe der Zeit, als zu den einfachen Übungen des grauenden Alterthums philosophische Beimischungen traten, dachte man daran, das Religionsleben in geschlossene Häuser zu verlegen. Noch später, als im II. Jahrhundert unserer Zeitrechnung der Buddhismus mit seiner Liturgie und seinen Götzenbildern eingeführt wurde, erfuhr die Bauart der Tempel neue Abänderungen und erlangte die Entwickelung, bei der sie bis heute stehen geblieben ist.

Studie zur Kirche für den Centralfriedhof in Wien. Vom Architekten Max Hegele. (Tafel 46a.)

Sieht man vom Tempel des Himmels und dem der Erde in Peking ab, so gehören die dem staatlichen und dem konfucianischen Cultus geweihten Bauten dem üblichen Typ an. Sie bestehen im allgemeinen aus mehreren einstöckigen, durch innere Höfe getrennten, auf der gleichen Achse angeordneten Gebäuden. Die innere Ausschmückung ist ungemein einfach und zeugt für echt chinesische, von jedem fremden Einfluss unberührte Eingebungen. Im Hauptsaal hängen an den Wänden Ebenholztäfelchen mit den in Gold geschriebenen Namen des Konfucius und seiner siebzig Hauptjünger. Das Anbeten und Sichniederwerfen geschieht vor diesen Namensinschriften, welche die Seelen des verehrten Weisen und seiner bedeutendsten Anhänger personificieren. Es sind weder Abbildungen noch Standsäulen vorhanden, die die Gesichtszüge oder die Lebensgeschichte dieser großen Männer verewigen würden. Dagegen stehen auf niedrigen Tischen Bronzegefäße von alterthümlichen Formen zur Erinnerung daran, dass es schon zu Konfucius' Zeiten in China eine plastische Kunst gab.

Der Pekinger Konfuciustempel liegt im Norden der Stadt. Eine Cypressenallee führt vom Eintritts-Säulengang zum Hauptgebäude, in welchem zur Zeit der beiden Tag- und Nachtgleichen Opfer dargebracht werden. Hierbei legt man auf die, vor der Namenstafel des großen Philosophen stehenden Schüsseln Fleischviertel; man betet nicht, sondern wirft sich schweigend nieder. In einem der Höfe befinden sich in behauene Steine gemeißelte, von zahlreichen Kaisern verfasste Lobsprüche auf Konfucius. In Chiufau (Provinz Schantung), der Heimat des Nationalweisen, steht ein bemerkenswerter Tempel, in welchem seine letzten Nachkommen den Dienst versehen. Der angesehenste dieser Männer führt den Ehrentitel „immer heiliger Herzog“ und bezieht eine Staatspension. Dieser zu einem Wallfahrtsziel gewordene Tempel wird amtlich als „Tempel des ersten Heiligen und des ersten Lehrers der Menschen“ bezeichnet. Das Äußere der buddhistischen Gotteshäuser unterscheidet sich nicht von dem der konfucianischen, wohl aber beruht die innere Ausschmückung auf ganz anderen Grundsätzen. Die Lage ist stets südnördlich. Der ganze Bau besteht aus einer Flucht von, durch Höfe getrennten Hauptgebäuden. Der Eintrittsraum enthält in symmetrischer Anordnung vier Holzstatuen: die großen Dewaskönige, die über die in den vier Himmelsrichtungen des Berges Meru, des Mittelpunktes der Welt, gelegenen Reiche herrschen, sich um die Angelegenheiten der Menschen kümmern und die Befolgung der Lehren Buddhas überwachen. Zwischen diesen Bildsäulen und der Façademauer befinden sich zwei andere Statuen von kriegerischer Haltung und in Kriegerkleidung: die Götter Tseng und Ho, die Beschützer des Tempels. Im Vestibule ist auch das Abbild des „Zukunfts-Buddha“ zu sehen, dessen Erscheinen nach Jahrmillionen erwartet wird, damit er der Menschheit den Weg zur ewigen Ruhe zeige. Sein Gesicht lacht, sein Bauch ist dick, seine Brust nackt.

Hinter dem Vestibule befindet sich der „kostbare Saal des großen Gotthelden“. Hier steht die Bildsäule Sakia-munis, wie er, in Nachdenken versunken, auf seinem Lotuslager ruht, zu seinen beiden Seiten seine zwei Lieblingsjünger: der Jüngling Ananda und der Greis Kaschiapa, die dem obersten Grad — „Schrawakas“ (Zuhörer) — der buddhistischen Avatare angehören. An den Seiten scheinen achtzehn Jünger vom Range der Arhans der Erläuterung der heiligen Sutras zu lauschen; zu ihren Füßen pflegen, wenigstens in den großen Tempeln, als Sinnbilder übernatürlicher Kräfte wilde Thiere zu liegen. Hinter den drei mittleren Statuen stehen, mit dem Gesicht gen Nord, drei andere, kleinere: die Göttin der Barmherzigkeit, Kwan-jin, und die Boddhisatwas Pu-hien und Wen-schu. Übrigens weicht die Vertheilung der Standbilder zuweilen von der beschriebenen ab. An die Stelle der achtzehn Arhans treten manchmal Buddhastatuetten, die die zweiunddreißig Besonderheiten seines Leibes erkennen lassen. Auch die Zahl der zur Schau gestellten Götzenbilder pflegt zu schwanken; einzelne Heiligthümer enthalten ihrer mehr als fünfhundert, wie z. B. das von Pi-jun-sze bei Peking.

Der Anblick solcher Tempel musste auf die ersten chinesischen Buddhisten einen tiefen Eindruck machen, denn die kirchlichen Bauten hatten sie früher durch nichts auf eine derartige Pracht vorbereitet. Diese zumeist vergoldeten, damals aus Indien gebrachten Statuen dünkten ihnen seltsame, aus einer anderen Welt stammende, höhere Gestalten. Im Reich der Mitte entstand eine ähnliche Bewegung wie die große mystische Krise, die im christlichen Mittelalter zur Schaffung des gothischen Baustils führte. Das Bedürfnis nach verfeinerten und verwickelten ästhetischen Empfindungen, das in Europa des XIII. und XIV. Jahrhunderts im Bau großartiger gothischer Kathedralen zum Ausdruck gelangte, machte sich, freilich in geringerem Maße, auch in China geltend. Zur Befriedigung dieses Bedürfnisses entlehnte man dem benachbarten Indien einige Bauformen, die von den üblichen abwichen — in erster Reihe die Pagoden („t'a") und die Stupas.

Die Pagoden sind eine Art vieleckiger Thürme mit 5, 7, 9, 11 oder 13 Stockwerken. Die Abgesandten des persischen Schahs Ruch, die das Land in Anfang des XV. Jahrhunderts bereisten, sprachen sogar von einer 15stöckigen Pagode zu Kan-tschau in der Provinz Kansu. Die Grundidee dieses eigenthümlichen Bautyps ist rein buddhistisch. Die Stockwerke sind Sinnbilder der über einander liegenden Himmel, in denen die Boddhisatwas ihre Buddhawerdung abwarten. Der Aufstieg erfolgt mittels steinerner Wendeltreppen, die zwischen der äußern und der innern Mauer der Pagode liegen. Es gibt aber auch treppenlose Pagoden, die aus solidem Mauerwerk bestehen. Je höher hinauf, desto mehr nimmt die Breite ab. Die Stockwerke werden durch Dachvorsprünge aus Backsteinen voneinander abgegrenzt, welch letztere zumeist grün glasiert sind. Jede Ecke jedes Vordachs ist mit einer Glocke geschmückt. In China vor Einführung des Buddhismus unbekannt, gehören die „t'a" längst entschieden zu den Sehenswürdigkeiten des Reichs der Mitte, während in Indien absolut keine mehr zu finden sind, da sie zur Zeit der furchtbaren brahmanischen Verfolgungen gründlich zerstört wurden. Die Chinesen haben sich bemüht, dem Beschauer durch die bedeutende Höhe und die Verkleidung der Pagoden zu imponieren. Die Verkleidung ist entweder aus Stein oder aus Marmor, Kupfer, Steingut oder Porzellan.

Besonders berühmt war der im IV. Jahrhundert unserer Zeitrechnung aufgeführte „Porzellanthurm" im Gebiet des Nankingertempels „der höchsten Dankbarkeit und Erkenntlichkeit". Am Anfang des XV. Jahrhunderts fast ganz neu erbaut und 1664 gründlich restauriert, wurde er 1853 oder 1856 während des Tai-ping-Aufstandes vollständig zerstört. Die Außenwände des ungemein zierlichen Thurmes bestanden gänzlich aus feinstem weißen Porzellan, während die Innenmauern mit theurem Porzellan von rother und gelber Farbe verkleidet waren. Die etwa 100 *m* hohe Pagode war an der Basis 30 *m* breit und hatte neun Stockwerke, in deren äußeren Nischen buddhistische Götzenbilder prangten. Dieses Meisterwerk, welches 4,000.000 Mark (damals fabelhaft viel!) gekostet haben soll, galt als ein Weltwunder.

Auch die Stupas stammen aus Indien und sind buddhistischen Ursprungs. Ihre Formen sind sehr verschiedenartig; zumeist haben sie die Gestalt entweder von Kegeln oder von ausgebauchten Thürmen, an deren Spitze sich ein Aufsatz befindet, dessen Profil an die Kuppeln der russischen Kirchen erinnert. Die Verkleidung, früher nach Marco Polo und Anderen aus vergoldeten oder versilberten Platten, besteht aus glasierter Erde oder behauenem oder rohem Stein. Ursprünglich dienten die Stupas der Aufbewahrung von Buddhareliquien. Wo dies nicht der Fall war, hatten sie den Zweck, die Geburt Fos, seinen Eingang ins Nirwana oder irgend ein anderes bemerkenswertes Ereignis seines Lebens zu verewigen; dann hießen sie „schiti". Die ältesten Stupas wurden im VII. Jahrhundert n. Chr. errichtet. Der berühmte buddhistische Mönch Hiwen Thsang ließ eine südlich vom Thore des Klosters Hang-fo-tze bauen, um darin die heiligen Bücher und Geräthe aufzubewahren, die er aus Indien gebracht hatte.

Was die tauistischen Tempel betrifft, so sind sie so ziemlich nach demselben Muster gebaut wie die buddhistischen. Die Anhänger Laotses haben den Bonzen die innere Ausstattung ihrer Bethäuser ebenso entlehnt wie die plastische Darstellung der Gottheiten, die Anbetung der Götzenbilder und die Mehrzahl der kirchlichen Übungen. An die Stelle der Statuen Sakiamunis und seiner Jünger treten Bildsäulen Laotses und der „acht Unsterblichen". Die Kirchengeräthe — Räucherpfannen, Armleuchter etc. — sind mit tauistischen Symbolen versehen.

Da es in China viele Millionen von Mohammedanern gibt, sind auch die Moscheen zahlreich. In Peking allein gibt es nicht weniger als elf. Von außen lassen diese den fremden Ursprung ihres Cultus ebensowenig erkennen wie die buddhistischen Tempel. Der Baustil ist chinesisch, und nur einige Einzelheiten der Ausschmückung verrathen, welche Religion die Besucher bekennen. Inschriften, dem Koran entnommen und mit arabischen, uigurischen oder tschagataischen Buchstaben gemalt, dienen als Ziermotive — gewöhnlich dieselben Inschriften, welche in den abendländischen Moscheen zu finden sind. Säulenreihen aus Holz scheiden das Innere in fünf Schiffe; am Ende des Mittelschiffes steht der Mirhab. Ein Minaret ist in der Regel nicht vorhanden; vielmehr ruft der Muezzin vom Eingangsthor aus zum Gebet. Neben der eigentlichen Moschee erheben sich die für den Mollah, den Imam, den Muezzin und den Katib bestimmten Wohnhäuser, sowie eine geistliche Schule für angehende Gottesgelehrte. In China heißen die Moscheen „li-pai-sze", d. h. „Tempel der Ritualbräuche". Die älteste, die „zur heiligen Erinnerung" in Kanton, wurde im Jahre 629 von einem Oheim des Propheten errichtet, brannte 1341 nieder, erstand alsbald von neuem und erfuhr 1699 eine gründliche Restauration.

IV.

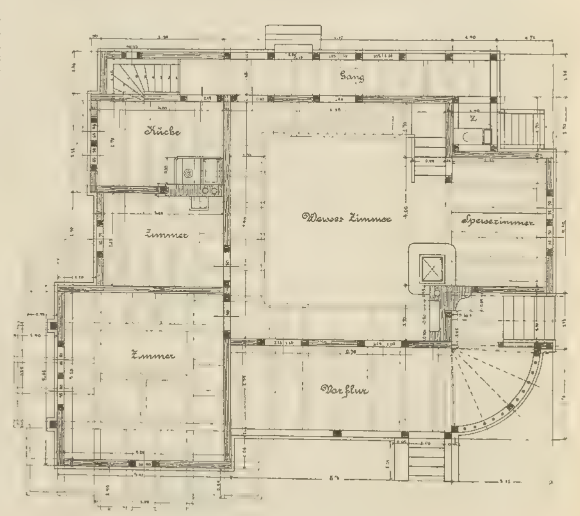
Es erübrigt uns nun noch, von der bei den Chinesen eine wichtige Rolle spielenden Grab-Architektur zu sprechen. Die diese beherrschenden Grundsätze beruhen auf den Vorstellungen, die man sich vom Schicksal der Menschen nach deren Tode macht. Seit undenklichen Zeiten glauben die Gelbgesichter, dass der Verstorbene unverzüglich ein neues Leben zu führen beginnt, dass von ihm ein die Grundzüge seiner physischen und moralischen Persönlichkeit vereinigendes Schemen bestehen bleibt, ein traumhaftes Schattenbild seines früheren Wesens. Dieses neue Dasein denkt man sich nach dem Vorbild des irdischen; der Todte bleibe bei Bewusstsein und empfinde dieselben materiellen und geistigen Bedürfnisse wie der lebende Mensch. Demgemäß wird den Begräbnisbräuchen, welche ihm im Jenseits Unterhalt, Wohlbefinden und Würde sichern sollen, große Wichtigkeit beigemessen. Dem Buddhismus mit seinen Belohnungen und Strafen für die irdischen Handlungen ist es bislang nicht gelungen, die eingewurzelten Vorstellungen auszurotten — im Gegentheil, dieselben bestehen noch heute weiter.

Nach diesen Vorstellungen, die übrigens fast allen Ur-Racen gemeinsam gewesen zu sein scheinen, ist das Grab des Chinesen eine Wohnung, welche gleichzeitig den Leib und die Seele einschließt und den Zweck hat, den Todten während seines immateriellen Daseins ebenso zu beherbergen, wie das Wohnhaus den Lebenden beherbergt hat, sowie seinen Sarg gegen das ängstlich gefürchtete Unglück der Entweihung zu schützen. Höchst charakteristisch chinesisch ist hierbei der Glaube an den geheimen Einfluss, den vermeintlich die Gestaltung des betreffenden Terrains, die Richtung der benachbarten Flussläufe, die Constellation der Gestirne am Beerdigungstag, die magnetischen Ströme des Bodens u. s. w. auf die Ruhe und das Glück des Begrabenen ausüben. Diese Einflüsse können nur mit Hilfe der Erdwahrsager des Feng-schui günstig gestaltet werden. Demgemäß muss vor Errichtung einer Grabstätte das Feng-schui zurathe gezogen werden. Nach dem wahrscheinlich vor etwa 1300 Jahren geschriebenen classischen „Tsang-schu" („Buch der Begräbnisse") — dem übrigens die Erdwahrsager, um seine Wichtigkeit zu steigern, einen viel älteren Ursprung zuschreiben — können lediglich die officiellen Erdwahrsager die Lage eines Grabes so bestimmen, dass kein Gestirn, kein magnetischer Strom, kein Hauch oder Dunst, keine widrige Hügelgestaltung, kein Wasserlauf etc. den Verstorbenen störe.

Es liegt in der Natur der Sache, dass, wie alle anderen Bauten, auch die Grab-Architektur staatlichen Vorschriften unterliegt. Nach diesen finden die scharf ausgeprägten gesellschaftlichen Standesunterschiede nach dem Tode ihre Fortsetzung. Unter der Tschau-Dynastie, im XII. Jahrhundert v. Chr., wurden die Bürgerlichen in der Ebene, die Prinzen auf niedrigen Hügeln, die Kaiser auf dem Gipfel hoher Berge begraben. Der Kopf war gen Norden gelagert. Nur die Kaisergräber waren mit Erdhügeln versehen; im VIII. Jahrhundert erhielten jedoch auch bürgerliche Grabstätten solche Erhöhungen. Konfucius erhob seine Stimme gegen diese Neuerung, fügte sich ihr aber später, und sie machte den sonstigen großen Unterschieden zwischen den Gräbern der verschiedenen Classen keineswegs ein Ende.

Selbstverständlich bezeichnen die Kaisergrüfte den Höhepunkt der chinesischen Grab-Architektur. Sie bestehen aus der eigentlichen Beerdigungsstätte und aus den diese umgebenden Tempeln. Das Grab ist eine in einen künstlichen Erdhaufen oder in den Abhang eines Hügels gegrabene Höhle, zu der ein langer gewölbter Gang führt. Die Pforte wird sofort nach Einbringung des Sarges vermauert. In den Tempeln feiert man vor einem mit dem Namen des verstorbenen Kaisers versehenen Täfelchen die Gedenkbräuche. Infolge des häufigen gewaltsamen Dynastiewechsels fielen alle Kaisergräber der Zerstörung anheim, sodass wir uns nur nach den vorhandenen Schilderungen und Zeichnungen einen Begriff von deren Pracht machen können. Namentlich die Mongolen-Dynastie (1260—1368 n. Chr.) that ihr Möglichstes für die Vernichtung aller Erinnerungen an frühere Herrschergeschlechter, während die Mingkaiser etwa dreißig Grüfte hervorragender Vorgänger wiederherstellen ließen. Die meisten Grabstätten der Mingdynastie selbst sind noch jetzt in einer großen Einöde am Fuße der chinesischen Mauer in der Nähe Pekings zu sehen, das 1410 zur Reichshauptstadt erhoben wurde. Die Gräber sind in die Seiten des Hügelgürtels gegraben, und vor jedem steht eine Gruppe von in Grün verborgenen Tempeln. Am Eingang zur Einöde bilden ein großer Steinbogen und eine breite, mit Fliesen belegte Straße, die von riesigen Menschen- und Thierbildsäulen umsäumt ist, eine zur Grüftestadt führende Monumentalallee. Die Beerdigungsstätten der gegenwärtigen Dynastie befinden sich ebenfalls in der Umgebung Pekings und weisen denselben Baustiel auf wie die der Mingkaiser.

Die Privatgräber sind zwar weniger prunkvoll und ausgedehnt als die kaiserlichen, allein ihre Gesammtauffassung und die Anordnung der Bestandtheile werden von denselben Grundgedanken beherrscht. Personen von hohem Rang werden stets auf dem Lande bestattet. Der den Sarg bedeckende Erdhaufen liegt inmitten eines Gartens; am Eingang befindet sich entweder ein Tempelchen oder ein t'ing-mäßig überdachter Altar. Vor dem Grab liegen auf steinernen Schildkröten — den Sinnbildern der ewigen Glückseligkeit — Marmortafeln mit eingravierten Sittensprüchen oder Gebeten. Die buddhistischen Priester lassen sich gewöhnlich unter einer Stupa, die Muselmanen unter einem trapezförmigen Mauermassiv begraben. Die Gräber der eigentlichen Chinesen aus dem Volke bestehen aus einem einfachen künstlichen Erdhügelchen, vor welchem senkrecht ein Stein steht, auf dem ein kurzes Gebet oder irgend ein Sinnbild des Glückes eingemeißelt ist.



Grundriss einer Villa in Rezek. Vom Architekten Dušan Jurkovič.
(Tafel 44 und 45, Text in der Beilage.)



Kopfleiste, gezeichnet vom Architekten Val Mink.

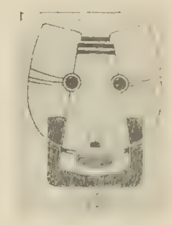
Der Centralkuppelbau in der Kirchenarchitektur der Renaissance und Neuzeit.



Skizze zu einem Aussichtsthurm auf der Hohen Warte bei Wien. Vom Architekten Max Joli.

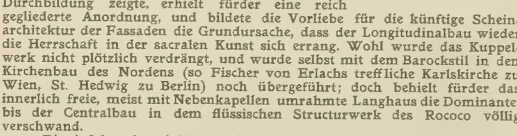
Die in Italien erfolgte Wiederaufnahme des Kuppelbaues in das Planschema der christlichen Kirche bezeichnet den natürlichen Protest der vom classischen Geiste geläuterten Monumentalweise gegen die Verdrängung der Kuppel durch die absolute Herrschaft des horizontal geschlossenen Gewölbesystemes der entwickelten Gothik. Das neue bauliche Motiv knüpfte nicht an den kuppelbekrönten Chor der romanischen Dome an, sein Planschema war vielmehr unmittelbar der Antike entlehnt und gab als elementar frisches Element der Architektur sich kund. In solchem Sinne tritt das Centralsystem in Gestalt des in sich abgeschlossenen Rund- oder Polygonalbaues, wie der mit Bogenwerk umgebenen, über Zwickel gewölbten freien Kuppel alsselbständiges Schema in die Monumentalweise ein, deren höchste Entwürfe dasselbe für die Folge künstlerisch beherrschte. Die Palast- wie Kirchenarchitektur wird demselben in gleicher Weise dienstlich, und wenn letztere noch häufig (wie selbst in Brunellescos gewaltigem Domchore zu Florenz und der anmuthigen Maria de la Gracie zu Mailand) dem in der Vorzeit entwickelten, durch die äußere Form des Ritus sanctionierten Longitudinalbau sich zuordnen muss, so weiß selbst in solchem Falle die centrale Composition ihre eigene Charakteristik zu bewahren und zu künstlerisch geschlossener Ausprägung zu bringen. Anderseits leitete der Compromiss mit dem gothischen Grundrisse zu der Überdachung mit Halbkuppeln und Tonnenbögen an Stelle der ursprünglichen Kreuzgewölbe (z. B. der Dom zu Pavia, St. Giustina zu Padua, Giovanni zu Parma, Andrea zu Mantua und Zaccaria zu Venedig), aus welcher architektonischen Verbindung jedoch keine weiter befruchtende Raumescombination erwachsen sollte.

In seiner Vollendung gestaltet sich in der Renaissance das Centralsystem zu der vierarmigen Kirchenanlage, deren emporragende Mittelkuppel, durch Halbkuppeln wie sonstige Variationen des Gewölbewerks vermittelt, mit den Tonnenbögen der Seitenarme zu organischer Einheit verbunden scheint. In dieser für alle Zukunft fruchtbaren Composition verliert der Chor als getrennter Bautheil seine alte Bedeutung, indem die Altäre nach Belieben in einem der Kreuzarme oder dem hier wieder zur vollen Geltung gelangten antiken Nischen ihre gesonderte Stelle finden. In diesem Plansysteme, welches in dem gewaltigen St. Peter zu Rom seine höchste Monumentalität, in Madonna da Carignano zu Genua das logisch vollendetste Planschema erreichte, erfüllte sich mit der harmonischen Gliederung der Stilelemente und dem cassettirten Gewölbewerk im classischen Sinne für die Renaissance in gleichem Grade der Zenith ihrer sacralen Kunstentfaltung, wie die consequent weitere Entfaltung dieses Planschemas in diametrale Controverse mit den monumentalen Forderungen des christlichen Cultus gelangen musste.



Vom Architekten Max Joli

Der äußere Schmuck der Basiliken, welcher bis zum XVI. Jahrhundert meist eine sehr nüchterne Durchbildung zeigte, erhielt fürder eine reich



gegliederte Anordnung, und bildete die Vorliebe für die künftige Scheinarchitektur der Fassaden die Grundursache, dass der Longitudinalbau wieder die Herrschaft in der sacralen Kunst sich errang. Wohl wurde das Kuppelwerk nicht plötzlich verdrängt, und wurde selbst mit dem Barockstil in den Kirchenbau des Nordens (so Fischer von Erlachs treffliche Karlskirche zu Wien, St. Hedwig zu Berlin) noch übergeführt; doch behielt fürder das innerlich freie, meist mit Nebenkapellen umrahmte Langhaus die Dominante, bis der Centralbau in dem flüssischen Structurwerk des Rococo völlig verschwand.

Die infolge des tieferen archäologischen Studiums regenerierte Baukunst des XIX. Jahrhunderts theilte sich bekanntlich frühe in zwei Hauptrichtungen, indem aus der Schule der Historiker die classische und romantische Weise sich gegensätzlich absonderte. Von der letzteren, welche das Gebiet der sacralen Kunst für sich beanspruchte, und die anfänglich, wie in München, sich in der Erneuerung der antiken Basilika glücklich versuchte, trennte sich sodann abermals die Neugothik als selbständige Richtung ab, welche, unterstützt von der politisch-religiösen Macht, fürder den Kirchenbau fast ausschließlich in Deutschland beherrschte. Da den Vertretern der classischen Tendenz hiernach das sacrale Gebiet nur ausnahmsweise erschlossen wurde, so fand der Centralbau in der ersten Hälfte der Zeitrechnung nur versuchsweise Verwendung im Kirchenbau, welche Gebilde, wie selbst Mollers nicht unschöne Nachbildung des Pantheons in der katholischen Kirche zu Darmstadt, für die herrschende sacrale Stilweise ohne weiter reichenden Einfluss verblieben.

Das gleiche Verhältnis erlebte der durch classische Formaltypen veredelte Byzantinismus, welchen vornehmlich Hansen in seinen berühmten Arsenalbauten zu Wien verewigte, und hiernach in mehreren, wenn auch kleineren Kirchenanlagen (so die Friedhofskapelle der evangelischen Gemeinde und der Kapelle des Fürsten Stirbey) den Versuch wagte, das Centralkuppelmotiv der sacralen Kunst wieder einzuverleiben. Selbst die genialen Compositionen Schmidts, welcher, wie in der Kirche zu Fünfkirchen, einen Compromiss zwischen mittelalterlichem Kirchenbau und Centralsystem unternahm, müssen als vereinzelte Kundgebungen individueller Phantasie betrachtet werden, und blieben ohne durchgreifende Einwirkung auf eine zukünftige Entfaltung des Kirchenschemas.

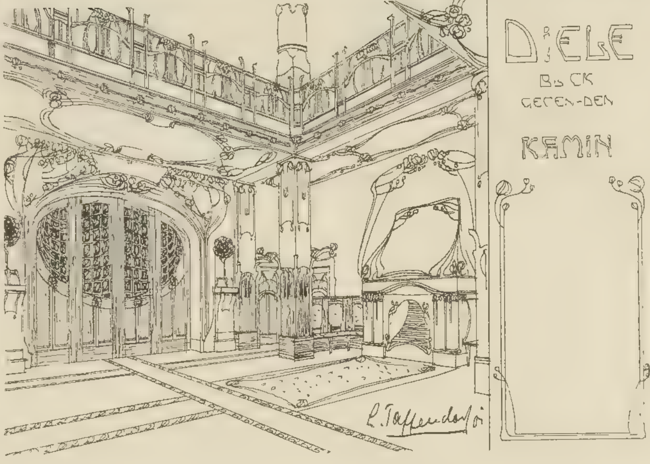
Die eigentliche Neuzeit, nämlich jene Periode unserer Architektur, welche sich, erhaben dünkend über deren ewige unabänderliche Grundgesetze, in einer unzusammenhängenden Verbindung der heterogensten Stilelemente zu schaffen begann und ein willkürliches Spiel der Formaltypen an Stelle ihres kunstsymbolischen gesetzlichen Kanons zu setzen sich erkühnte, nahm nach ihrer Laune auch die Kuppel in ihre Kirchenarchitektur auf. Nicht als räumliche Combination, welche einem bestehenden Planschema sich organisch zugesellt, sondern als Modeartikel wurde das Centralkuppelsystem adoptiert, und war das Resultat, wie die Rund- und Polygonalbauten mit gothischem Kuppelwerk oder die in Dienst- und Maßwerk gezwängten Centralanlagen über



Vom Architekten Max Joli.

romanischen oder gar spätgothischen Grundrissen bezeugen, den künstlerisch unpsychologischen Voraussetzungen drastisch entsprechend. Zum Glücke für die vorbildliche Kunst der Zukunft blieben diese Erzeugnisse zumeist im Projecte bestehen und sind schon heute vielfach der Vergessenheit anheimgefallen.

Das Zurückgehen eines Theiles der Romantiker auf die heimischen romanischen Schulen führte, insbesondere in Norddeutschland, zu vielen abschreckenden Entstellungen dieser trefflichen Stilversion, brachte jedoch auch sehr anerkennenswerte Schöpfungen zutage, welche den kuppelgekrönten Chor wieder zu geziemender Ehre brachten. In unserer der Entfaltung von Kirchen in monumental großer Weise nicht zugeneigten Zeit blieben zumeist die besten Compositionen nur Projecte, so dass auch hier das Centralsystem der Choranlage zu keiner frischen Ära zu reifen vermochte. Dagegen fand das Kuppelwerk an jener Schöpfung, welche die neue deutsche Reichsidee in sacraler Beziehung monumentalisieren sollte, an dem Dom zu Berlin eine prägnante, das ganze bauliche Gebilde beherrschende Entfaltung. Eigenthümlicherweise gieng man bei dieser Anlage nicht auf die so vorbildliche Chordisposition der alten rheinisch-romanischen Kathedralen zurück, sondern schloss sich zunächst jener Combination des Centralschemas an, welche vornehmlich in Russland sich zur allgemeinen Norm herangebildet hat.



Project zu einer Villa in Mehlen a. Rh. Vom Architekten L. Paffendorf. (Tafel 55.)

Die Discussion über die stilistische Bedeutung jenes Werkes sei einer anderen Kritik überlassen, doch kann schon heute constatiert werden, dass diese Art des Centralschemas, als der Bestimmung einer protestantischen Predigtkirche nicht entsprechend, in dem Volke keinen Wiederklang fand, und dass sonach diese Schöpfung wie der analoge von Herrn Kreyssig errichtete Kuppelbau der Christuskirche zu Mainz keine bahnbrechende Bedeutung für den künftigen Kirchenbau Deutschlands füglich gewinnen wird.

Zum Schlusse bleibe nicht unerwähnt, dass auch die Moderne in dem Kuppelwerk als sacralem Motiv sich zu versuchen begonnen hat. Welche Überraschung bald die Bauwelt hier erfahren wird, ist nicht vorauszusehen, da die jungen Kunsttitanen ihre Vorbilder auch aus jenen der Architektur bis heute nicht zugeordneten Gebilden zu entlehnen belieben.

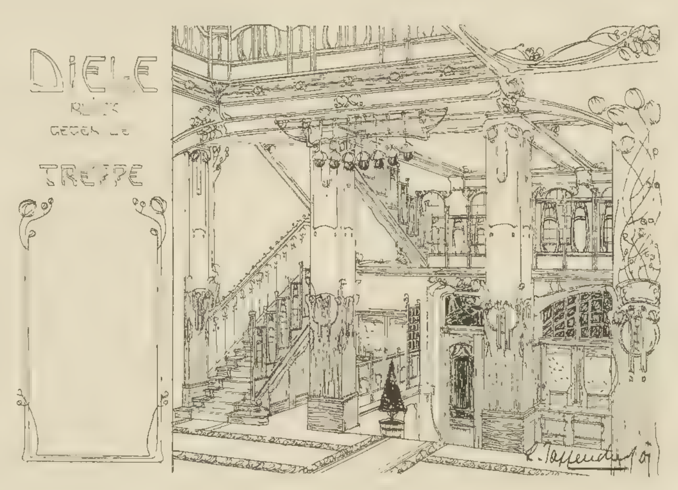
Eine uns vorliegende Studie zu einer Wallfahrtskapelle scheint wenigstens drastisch jenem Typus der Mäusefallen nach gebildet zu sein, welche die slovenischen Drahtflechter zu colportieren pflegen. Wieweit der Typ einer Mäusefalle der Bedeutung eines Wallfahrtsortes entspricht, bleibe ebenso unentschieden wie die Berechnung, welche Änderungen die Gehirnbildung der Menschheit erst erleben muss, bis dieselbe zum Verständnisse ähnlicher künstlerischer Ergüsse wie Hypersymbolik in der Baukunst heranreift.

Dr. J. Prestel.

Die Eisensäule.

Die Kunstentwicklung hat in der modernen Zeit nicht nur einen überraschenden Aufschwung genommen, sondern sie stellt auch zum Theil ganz neue Anforderungen an den schaffenden Künstler, ja, hier und da eröffnen sich sogar ganz neue Kunstgebiete. Dies gilt in erster Linie von der Eisenarchitektur, welche einerseits der Baukunst neue Bahnen eröffnet, und anderseits sich selbst als ein ganz neues Kunstgebiet darstellt, welches auf der Vereinigung von Kunst und Technik beruht. Bisher war es freilich die letztere, welche innerhalb der Eisenarchitektur allein das Wort führte; man war einerseits noch nicht fähig, für diese Eisenarchitektur die geeigneten zweck- und materialentsprechenden Formen zu finden, und man konnte auf der anderen Seite die Kunstformen der Steinarchitektur auf die Eisenarchitektur nicht anwenden, da es sich um neue Aufgaben nicht nur, sondern auch um ein völlig neues Material handelte. Das Eisen ist zum weitaus größeren Theil ein Erzeugnis der Menschenhand, als der Stein, und ersteres wird geschmiedet und gegossen, letzteres gehauen und gemeißelt.

Diese angeregten Misstände traten besonders scharf dort hervor, wo man, wie es in der Übergangszeit zum größten Theile der Fall war, Stein und Eisen verbinden und in demselben Gebäude Steinarchitektur und Eisenarchitektur vereinigen musste. Und als man später sich vor der Aufgabe sah, in reiner Eisenarchitektur zu bauen, begieng man den Fehler, der allerdings sehr entschuldbar war, dass man die Formen der Steinarchitektur auf die Eisenarchitektur übertrug, indem man eines der obersten Kunstgesetze, die Anpassung von Form und Stil an das Material übergieng.



Project zu einer Villa in Mehlen a. Rh. Vom Architekten L. Paffendorf. (Tafel 55.)

Bei einigen der neuesten architektonischen Bauten können allerdings die oben gemachten Ausstellungen zum Glück nicht mehr aufrecht erhalten werden. Unter diesen „Wahrzeichen der modernen Eisenarchitektur als Kunst" ist Berlin in der bevorzugten Lage, in seiner neuen elektrischen Hochbahn eines zu besitzen. Man findet zwar bei derselben noch vieles Schiefe, vieles Conventionelle und der Steinarchitektur schlechtweg entnommene, aber zugleich macht sich auf Schritt und Tritt ein so verheißungsvolles, echtes Streben und Ringen nach der Schöpfung neuer, dem Eisenmaterial angepassten Formen geltend, und tritt auf der anderen Seite uns schon so viel Brauchbares und Fertiges vor Augen, dass die gegebene Lobpreisung aufrecht erhalten werden darf. Eine der schwierigsten, aber zugleich auch interessantesten Aufgaben war diejenige, die künstlerische Form für die Säule zu finden; da das Material das Eisen bildet, handelt es sich also um die Eisensäule. Für den Ästhetiker war der Blick auf die Kunstform der Eisensäule früherer Tage geradezu schmerzhaft, hauptsächlich deshalb, weil man früher nicht nur nicht fähig war, die Eisenform für die Säule zu finden, sondern sich nicht einmal bestrebte, dieselbe zu suchen. Bei der elektrischen Hochbahn in Berlin ist an einigen Stellen — durchaus nicht an allen — die Hauptschwierigkeit überwunden: „Heureka" können diese Architekten ausrufen, indem sie die Eisenschiene zur

Grundform der Eisensäule machten. Was der Knochen beim menschlichen Bein ist, das ist die Schiene bei der Eisensäule — rund wie die Steinsäule braucht die Eisensäule nicht nur nicht zu sein, sondern sie darf es nicht sein, und die Mannesmannröhre, von der man sich anfangs viel versprach, bietet für die Eisensäule durchaus nicht die richtige Form. Die Eisensäule wird mithin den vier Eisenschienen entsprechend viereckig sein, sie wird nicht, wie die Steinsäule sich nach oben verjüngen, sondern nach unten.

Auch darin ist man sehr glücklich gewesen, dass man jene vier Eisenschienen an einigen Stellen, besonders oben, durch eiserne Bänder oder vielfache Eisendrähte verbinden ließ, um den Zusammenhalt zu befestigen, die Tragkraft zu erhöhen, und dem Auge die letztere noch mehr erkennbar zu machen.

Bei einer dieser Säulen hat man sogar in sehr gelungener Weise aus diesen Eisenstricken eine Art Kapital gebildet, und ließ sie auch zwischen diesen Schienen hinunterlaufen. Diese Eisensäule der Berliner elektrischen Hochbahn ist die gelungenste und an diese Form müssen alle weiteren Versuche anknüpfen. Dagegen sei man so peinlich wie nur möglich, alle aus der Steinarchitektur stammenden Formen zu vermeiden und begehe z. B. nicht die sträfliche Thorheit, hier uns mit Akanthusblättern zu kommen.

Das eben genannte Motiv, den Stützpunkt und die Tragkraft durch mehrfache, um die Eisenschienen gleichsam gebundenen Eisenstricke zu betonen, finden wir auch bei einigen Eisenpfeilern und Trägern der Hochbahn, wie überhaupt die Eisensäule nicht im alten Sinne zu verstehen ist, sondern ein Mittelding zwischen Pfeiler und Säule bildet.

Dagegen hat man es bis jetzt noch nicht fertig gebracht, für diese Eisensäule die passende Basenform zu finden. Dass man die Eisenschienen unten schlechtweg abbrechen lässt und auf dem Sockel vernietet, ohne Mittelglieder zu schaffen, empfindet das Auge nicht mit Befriedigung. Vielleicht könnte dem abgeholfen werden, wenn man auch hier der Verbindung der eigentlichen Säule mit dem Sockel mit Hilfe von Eisenstricken eine Unterstützung erfahren lassen würde.

Noch auf einen Punkt möchten wir aufmerksam machen: Die oben erwähnte Säule zeigt, wie die Längsschienen der als Unterlage der Bahn dienenden Eisenconstruction in geschwungener Linie nach unten verlaufend unmittelbar in die Träger übergehen und in ihrer Zusammenfassung den Träger selbst bilden. Dabei verlaufen die Träger nicht



Aus der Villa in Wien-Währing. Vom Architekten Oskar Marmorek. (Tafel 32.)



Aus der Villa in Wien-Währing. Vom Architekten Oskar Marmorek. (Tafel 53.)

in senkrechter Linie, sondern sind nach unten etwas auswärts gestellt. Auch dieses System scheint uns sehr gelungen und vorbildlich für fernere derartige Constructionen. Dagegen möchten wir eine Ausstellung machen an der Art, wie diese Träger unten mit dem Sockel verbunden sind. Das einfache kurze Gelenk, welches sich hier zwischen dem Träger und dem Sockel befindet, ist gewiss zweckentsprechend und organisch. Dahingegen hat das Auge das Bedürfnis, den Sockel, welcher dieses Gelenk trägt, in weitaus entwickelterer Form zu sehen, so dass es nachempfinden kann, dass in der That dieser Sockel es ist, welcher im Grunde die ganze Last der entsprechenden Eisenconstruction in sich aufnimmt. Der Basensockel ist im allgemeinen bei den Pfeilern und Säulen der Hochbahn schlecht weggekommen; rein in technischer Beziehung ist eine Erweiterung und Vergrößerung desselben natürlich auch nicht nöthig, aber für das künstlerisch empfindende Auge muss die Befestigung der Pfeilerschienen in den Sockel fühlbar und sichtbar zum Ausdruck gebracht werden und die Lastaufnahme in der Form des Sockels zur Darstellung kommen. Im Übrigen stehen wir hier wieder vor der großen Schwierigkeit der Verbindung des Steinmaterials mit dem Eisenmaterial. Es würde nahe liegen, dass man die Form des Sockels so gestaltet, dass die Schienen in das Innere des Sockels münden, der Mantel des Sockels aber höher greift, so dass das Pfeilerende wie in einer Mulde liegt. Wir stehen hier, wie gesagt, vor schwierigen Fragen, und in der ersten Zeit wird es ohne mehr oder weniger gelungene Experimente nicht abgehen.

H. P.



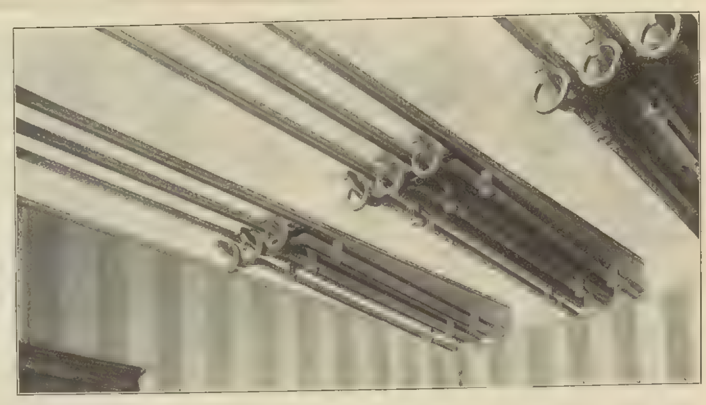
Literatur.

Das Haus Behrens.

Sonderheft der »Decorativen Kunst«. München. F. Bruckmann.

Es ist von Vortheil, wichtige Fragen, nicht nur wenn sie eben auftauchen, sondern etwas aus der Ferne, also gewissermaßen darüberstehend, ins Auge zu fassen. Die Ausstellung in Darmstadt liegt einige Monate hinter uns, aber es sind neuerdings einige Publicationen erschienen, welche es nahelegen, sich mit einigen wichtigen Fragen derselben aufs neue zu befassen, zumal die Darmstädter Kunstentwickelung immer mehr Einfluss auf das ganze übrige Deutschland gewinnt. Wohl am meisten besprochen wurde unter den Darmstädter Häusern das Haus Peter Behrens, welches zugleich auch die neuen Principien des Darmstädter Kunstvolkes am schärfsten zum Ausdruck bringt. Man kann das Charakteristische der neuen Darmstädter Kunst dahin ausdrücken, dass dieselbe das lineare Princip nicht nur in dem wesentlich linear bedingten Gebietstheile des Kunstgewerbes zur einseitigen Betonung bringt, sondern auf dem gesammten Gebiete des Kunstgewerbes, ja auf dem Gebiete der Kunst überhaupt. Man sollte nicht glauben, dass es möglich wäre, aber der Schöpfer

des preisgekrönten Hamburger Bismarckdenkmals hat es fertig gebracht, dem linearen Princip auch in der Freiplastik, also in der Körperkunst, zum Triumph zu verhelfen. Eine Curiosität und gewissermaßen eine Paradigma der modernen Kunstentwickelung — diese Bedeutung darf das Lederer'sche Werk in der That beanspruchen. Der modernen Baukunst ist die einseitige Betonung des linearen Principes im allgemeinen geläufig. Peter Behrens aber ist es geglückt, Methode daraus zu machen und, um es scharf auszudrücken, mit Steinen in Linien zu zeichnen, da, wo er bauen, d. h. Massen und Körper im Raume darstellen sollte. Jedermann kann sich davon überzeugen. Er vergleiche den Schnitt, welcher die Räume und Etagen zeigt, mit der Außen-Architektur, und er wird sehen, dass Behrens letztere im Gegensatze zur ersteren entwickelt hat. Wenn es eine zu allen Zeiten anerkannte und ewige Geltung beanspruchende Grundforderung der Architektur ist, von Innen heraus zu bauen und die Räume, deren man bedarf — das Bedürfnis kommt auch bei der Architektur in Frage — mit Massen zu umkleiden, so hat Behrens eine Außen-Architektur „gezeichnet", rein als Coulisse unbekümmert um die Innenräume, ja, wie gesagt, im Gegensatze zu den letzteren. Er hat also genau dasselbe gethan, was die Architekten der Barockzeiten thaten, welche die Fassade als ein Brett behandelten, das sie decorierten. Und in der That kann es, je weiter die moderne Kunstentwicke-



Aus der Villa Loos in Melk a. D. Von den Architekten J. Plečnik & F. Czastka. (Tafel 50.)

lung fortschreitet, desto weniger einem Zweifel unterliegen, dass wir nicht nur auf dem besten Wege sind, ein neues Rococo zu schaffen, sondern, dass wir schon mitten darin sind, während verhältnismässig nur wenige Stimmen sich dagegen erheben. Auf der einen Seite die Vernachlässigung des Zweckes und des Bedürfnisses und die Beurtheilung der Kunst als Luxus, als des schlechthin Schönen und auf der anderen Seite die mehrfach beleuchtete einseitige Betonung des linearen und zeichnerischen Principes und dessen Überführung auf Kunstgebiete, welche in letzter, nicht in erster Linie zeichnerisch sind, ist für diese Kunstentwickelung charakteristisch, die zwar nur eine ganz vorübergehende ist, gegen die jedoch angekämpft werden muss und deren Irrthümer den Künstlern und dem Publicum möglichst klar ins Bewusstsein geführt werden müssen. Vor allem wolle man sich nicht darüber hinwegtäuschen lassen, dass man es hier nur mit einer Wiederholung und Variation des Barockstiles zu thun hat. Wer daran zweifelt, sehe sich zum Beispiel die Ostfassade des Behrens'schen Hauses mit seinen krummen Zügen, elipsenförmigen Kellerfenstern und vor allem mit seinen unorganischen, unlogischen, vom Sockel bis zum First durchgehenden Lisenen an, wie sie von den Dielen der verschiedenen Stockwerke durchschnitten werden. Um Linienwirkung war es dem Künstler zu thun und Linienwirkungen hat er erreicht, aber sollte ein Haus mit dem Körperlichen, dem Massen- und Raumprincipe nichts zu thun haben und nur eine Theaterdecoration vorzustellen haben? Soll die Außenarchitektur mit den Innenräumen nicht Hand in Hand gehen, sollte die Kunst auf der einen Seite mit dem Organischen, auf der anderen Seite nichts mit dem Harmonischen zu thun haben?

Dr. H. Pudor.

Richtigstellung: Auf Seite 22 des vorigen Heftes soll es unter der Abbildung des Grabdenkmals statt Innsbruck richtig heißen Admont.





Grundrisse der Villa in Wien-Währing. Vom Architekten Oskar Marmorek. (Tafel 53.)



Aus der Villa in Melk a. D. Von den Architekten F. Czastka & J. Plečnik. (Tafel 50.)

Haus in Grinzing.

Altwiener Häuser und Höfe.

Von Josef Aug. Lux in Wien.

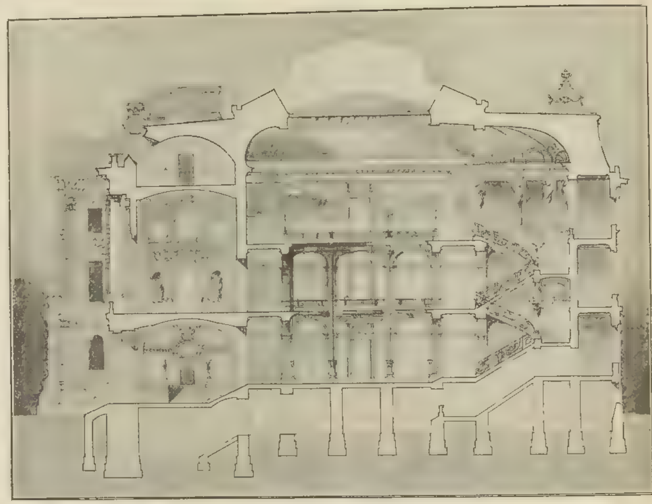
Es ist an alten Häusern etwas, wodurch sie lieblich und liebenswert erscheinen. Ein heimlicher Zauber lebt in den einfachen Formen, der unser Gefühlsleben bestrickt und leise, seltsame Glücksgefühle auslöst, über deren Gründe wir nicht immer klar werden können. Ist es bloss das Alter und Alterthümliche, das so ergreifend wirkt? Empfindsame Naturen mögen in den welkenden Mauern eine Art Repositorium alter Geheimnisse erblicken, und die Elegie alter Stätten nachfühlen, die von dem Sonnenscheine der Menschlichkeit erwärmt, und von den heimlichen Quellen der Freude und des Kummers getränkt sind. Aber ich glaube, sie wirken durch mehr, als bloss durch solche allgemein menschliche Associationswerte. Der Ausdruck von Ruhe und Gelassenheit, von Gediegenheit und unbewusster Vornehmheit, der an den alten Häusern sichtbar wird, ist ihr stärkster Reiz. Sie erwecken damit ein Zutrauen wie ein gutes treuherziges Menschenantlitz. In ihrer schmucklosen Einfachheit, die oft so schmuck aussieht, mit ihren großen Mauerflächen, hinter denen behagliche weite Wohnzimmer zu vermuthen sind, ihren unregelmässig angebrachten Fenstern und Vorsprüngen, deren Anlage von innerer Nothwendigkeit bestimmt ist, ihren weitgewölbten Hausfluren und zweckvoll angelegten Treppen, ihren hohen Bedachungen, die die Bestimmung klar ausdrücken, Schnee und Regen abzuwehren, darin die ovalen Luken, die wie freundliche Menschenaugen herabblinzeln, geben sie das Beispiel schlichten und ehrlichen Selbstbekenntnisses, das umso sympathischer wirkt, als es in unserer Zeit seltener geworden ist. In dieser Ehrlichkeit und ungeschminkten Aufrichtigkeit liegt die „Seele“, die Physiognomie, das Menschliche jener Bauten, die darum unser Gefühlsleben so bestricken. Unzählige Menschen bestätigen dies aus ihrer Erfahrung, wenn sie es auch nicht versucht haben, zu erklären, warum ihnen diese oder jene Orte ans Herz gewachsen sind. Wir können täglich dieselben glücklichen Gefühle wiederfinden, wenn wir aus der verzweifelten Langeweile unserer nichtssagenden, schablonenhaften Straßenfronten an die Peripherie der Stadt hinauskommen, wo städtische und ländliche Cultur einander begegnen, und aus ihrer Vermengung ein Drittes entsteht, die Villenvorstädte, die sich wie ein neuer Altersring um die Großstadt herumbilden. Wie Polypenarme strecken sich neue Häuserzeilen in das Ackerland hinaus, die reizenden Ortschaften am Fuße des rebenreichen Kahlengebirges in ihrer steinernen Umarmung erdrückend. Es geht ein bischen kunterbunt zu; moderne Landhäuser, Familienhäuser und einstöckige Wohnbauten aus älterer Zeit, neue Mietskasernen und Bauerngehöfte, ziemlich regellos durcheinander, und dazwischen, in das Weichbild der Stadt einschneidend, das gepflügte Ackerfeld, Obstgärten und Weinberge. Und dabei ein fortwährendes Niederreißen und Neuaufbauen. Wenn nur das Neue dem Alten sich immer ebenbürtig anschließen wollte! Allein wo die Sehnsucht wohnt, ist nicht immer die Erfüllung. Und darum müssen wir und Viele, denen an dem Fortbestand unserer alten feinen Wiener Cultur etwas gelegen ist, dieses fortwährende Niederreißen und Neuaufbauen als ein persönliches Leid empfinden. Den Gegenstand des Bedauerns bildet nicht so sehr das Was als das Wie. Man kann in vielen Fällen die Nothwendigkeit des Niederreißens gerne einsehen, und man kann namentlich die Nothwendigkeit des Neubauens als ein Glück preisen, weil sich darin ein Bedarf und eine Entwickelung, mithin etwas Lebendiges ausdrückt. Aber man wird kaum eine Freude daran haben, dass an Stelle des alten Gediegenen, ein neues Schlechtes und Minderwertiges tritt, das mit der örtlichen Tradition und den landschaftlichen Bedingungen nur mehr mit sehr losen Fäden verknüpft ist. Die zumeist von speculativen utilitarischen Interessen geleitete Bauthätigkeit während vieler Jahrzehnte hat den alten Culturboden Wiens gründlich umgepflügt, und den Kunst- und Culturcharakter unserer Stadt in den großstädtisch angelegten Straßen und Gassen mit eiserner Consequenz verwischt. Diese großstädtische Straßen- und Gassenanlage, — ein ganzes Buch würde nicht die Sünden fassen, die begangen worden sind, und die berechtigten Wünsche, die, weil sie so wenig Erfüllung gefunden, zu Klagen und Anklagen geworden sind. Sie kommen heute viel zu spät, denn an dem Geschehenen lässt sich eben nichts ändern. Was nützt es, heute zu sagen, dass diese amerikanisierten, tödtlich langweiligen, nichtssagenden Straßenzüge, die alles zugleich sein wollen, Wohn-, Geschäfts- und Verkehrsstraße, den Charakter der Wohnlichkeit eingebüßt haben, und dass dagegen alte Culturstädte, wie London, Paris, Hamburg u. a. den angenehmsten Contrast unterhalten, weil der Verkehr auf gewisse breitangelegte Straßen localisiert ist und rechts und links, aus der Brandung des Großstadtverkehrs ausgeschaltet, Wohnviertel wie friedliche Inseln liegen, wo keine Läden sind, kein Wagen rasselt, und das Grün der Rasenplätze und Bäume das Auge erfreut. Eine Stadt, entstanden durch das Zusammenwohnen vieler Menschen, soll eben nicht nur bewohnbar, sondern auch wohnlich sein. Was nützt es aber, heute, da wir uns zu dem Parvenücharakter internationaler Hauptstädte aufgeschwungen haben, von der Ästhetik des Stadtbildes und von den praktischen Folgen zu reden, die sich aus jener idealen Anlage ergeben, und zu sagen, dass solcherart überflüssige Breiten der Wohnstraßen vermieden werden könnten, was bei den hohen Grundpreisen sehr ins Gewicht fällt, und obendrein die communalen Kosten der Instandhaltung, Pflasterung und Reinigung wesentlich vermindert. Was würde das heute nützen? Nichts, lieber Leser. Darum will ich dieses traurige Capitel gar nicht anschneiden, und lieber hinauswandern, wo die entflohenen Hausgötter der Altwiener Cultur in ihren letzten Asylen von vergangenen Tagen träumen; in jene ländlichen Vororte, wo das drangvolle Leben zur Ruhe und ruralen Einfachheit abflaut, und der städtische Laut als fernes Tosen friedlich ausathmet. Dort stehen noch schöne ehrwürdige Culturreste, aus denen wir jene unbewussten Glücksgefühle schöpfen, von denen früher die Rede war. Wir können uns den Zauber der schlichten Häuschen nicht entwinden. Namen liegen auf ihren Stirnen, wie heimliches Licht. Beethoven, Körner, Grillparzer, Bauernfeld; so lesen wir an den Gedenktafeln. Aber ein Schatten fällt in unsere stille Freude, denn auch über diese letzten ehrwürdigen Reste schwebt das Damoklesschwert in Gestalt des Demolierungskrampen. Die bürgerliche Bauthätigkeit, die aus der Barock-, Empire- und Biedermeierzeit kein Vorbild bürgerlichen Heims übriggelassen hat, wird auch diese kargen Reste nicht schonen. Wir glauben daher, dass es nicht unverdienstlich ist, beizeiten wenigstens ein Bild von diesen Häusern festzuhalten, um zu zeigen, was an ihnen Gutes ist, und worin sie vorbildlich wirken können. Die Gartenvorstädte sind ja erst in ihrer Bildung begriffen, und es kann nicht gleichgiltig sein, ob sie sich dem ortsthümlichen Geist, dem genius loci, anpassen oder nicht. Bei den weitaus meisten Familienhäusern und Villen, die in den letzten Jahren entstanden sind, ist dies leider ohnehin nicht der Fall. Die mehrsten repräsentieren sich als ein Allerlei-



Das Körnerhaus in Döbling.

raub von Stilformen, ein Ragout von Erkerchen, Thürmchen, Giebelchen, von denen in der Regel kein Mensch weiß, warum sie da sind. Ein Beispiel mag für viele gelten, die zu Hunderten den ursprünglichen Charakter unserer Wiener Vororte verunstalten. Seit einiger Zeit beobachte ich den Bau einer solchen Villa. Es ist ein Familienhaus, das sich aber nicht wie ein Kleid, wie ein Organismus an das Leben, das es beherbergt anschließt, es ist nicht aus innerer Nothwendigkeit nach außen gewachsen, sondern eher von außen nach innen. Darum ist es unbequem wie ein schlechtsitzender Rock, kein Aufenthalt für die freundlichen Hausgenien der Behaglichkeit und Gastlichkeit. Die Zimmer sind hoch aber eng, die Fenster reichen nicht bis an die Decke, dem breiten Pfeiler zuliebe sind sie bis an die Seitenwände gerückt, einen höchst ungünstigen Lichteinfall bewirkend. Belichtung, Lüftung und Heizbarkeit sind bei diesen Dutzendhäusern ins Hintertreffen gerückt. Die Symmetrie der Außenseite entscheidet vor allem, dieses Schibboleth der Reißbrettarchitektur. Auf die Außenseite kommt es ja hauptsächlich an. Denn da kann man den Leuten zeigen, dass man auch „wer" ist! Und wie sieht diese Außenseite, der so ziemlich alle innere Annehmlichkeit geopfert ist, eigentlich aus? Die wohlfeile Industrie liefert den ganzen architektonischen Schmuck. Ornamente, aus Gips und Sand gegossen, in allen Stilarten vorräthig, das „Secessionistische" inbegriffen, in en gros billiger, die nur in die Façade eingelassen zu werden brauchen, um dem Haus jeden erwünschten Stilcharakter zu geben; Consolen aus Blech mit Mörtelbewurf, Träger aus Holz im Schweizerhausstil, die zum Schein das ausladende Schieferdach stützen, in der That aber selber gestützt sind. Alles Lüge und Maskerade: die Ornamente, die zum Theil auch den behauenen Stein vortäuschen, die Consolen, die nichts stützen, die Träger, die nichts tragen, die neben dem Dach aufgesetzten Helme und Thurmdächer, die keinen Zugang und keine Öffnung haben, und deren Zweckmäßigkeit kein Mensch erklären kann. Kommt nun ein solcher parvenümäßig herausgeputzter Protz neben ein altes schlichtes Haus zu stehen, dann wird es so recht sinnfällig, welcher tiefe Culturunterschied zwischen beiden liegt. Wie auffallend und brutal sich der überladende Protz auch neben seinem bescheidenen und einfachen Nachbar geberden mag, es gelingt ihm nicht, diesen zu unterdrücken. Im Gegentheil, die anspruchslose, vornehme Gelassenheit des einen, als Merkmal einer feineren Bildung, beschämt wie immer die aufdringliche Arroganz des andern. Wie erscheinen diese reichen Villen hinter ihren Prachtstaketen so armselig und todt! Je eingehender man die alten Bauten, von denen wir einige Ansichten bringen, betrachtet, desto mehr Achtung gewinnt man vor der alten Bauweise, vor der tüchtigen handwerklichen Tradition der früheren bürgerlichen Bauleute, die gewiss keine Künstler waren oder sein wollten und dennoch das Zweckmäßige so klar auszudrücken verstanden, ohne Nebengedanken, ohne falsche Prätension, so dass es geradezu künstlerisch wirkt. Es scheint, dass damals noch, zur Zeit der Maria Theresia, im Handwerk künstlerische Begriffe lebten, deren Principien Einfachheit und Zweckmäßigkeit waren, und deren Wiedererweckung heutzutage so vielem Unverstand begegnet. Die Häuser und Höfe, die wir hier betrachten, stammen wohl alle aus den Tagen der Maria Theresia oder aus ein wenig früherer Zeit, und sie entlehnen die durch die Construction bedingten Stilformen aus verschiedenen Epochen, aus der Gothik ebensogut, wie aus der Barocke und der Empirezeit. Die Formen der letzteren müssen also schon wesentlich früher im volksthümlichen Bauwesen existiert haben, als die Kunstgeschichte, welche eigentlich nur die Repräsentationsbauten im Auge hat, annimmt. Eine reinliche Scheidung ist hier überhaupt nicht durchzuführen, weil gewisse constructive Grundgesetze sich durch Jahrhunderte fort überlieferten und durch neuhinzugekommene Elemente nicht wesentlich beeinflusst werden konnten. Die Bauweise ist im höchsten Grade lehrreich für die geschickte Art, wie die vorbildlichen Stilformen zu praktischen und volksthümlichen Nutzformen umgewandelt wurden. Es hatte sich für die Häuser der Maria Theresia eine traditionelle Form, eine gewisse Schablone herausgebildet, die von den alten Baumeistern noch bis gegen die Mitte des 19. Jahrhunderts gebraucht, aber zugleich mit solcher Frische und Individualität behandelt wurde, dass, wenngleich jedes Detail überliefert ward, jedes Haus einen gewissen unterschiedlichen Charakter von seinem Nachbar trug. Zumeist einstöckige Häuser, die von dem behäbigen Bürgerthum bewohnt waren, zeigen sie eine durchaus nicht conventionelle Art der Durchführung. Vielmehr eine strenge Erfüllung der Bedürfnisse der Menschen, die darin wohnten, eine gewisse malerische Freiheit der Anlage, eine vollständige Geringschätzung der akademischen Forderungen, und bei aller Freiheit niemals eine Grenzverletzung der Vernunft und des guten Geschmacks. Ihre Hauptcharakteristik ist im allgemeinen die Anpassung an die localen Verhältnisse, an die traditionellen Gewohnheiten, an die landschaftliche Umgebung und an die von der heimatlichen Natur gegebenen Materialien. So entstanden ebenso behagliche als gemüthliche und anspruchslose Wohnhäuser, die im Einklang standen mit ihren Besitzern und mit der Cultur des Landes. Das Künstlerische bestand in der Betonung des schlechthin Nothwendigen, und in dem Bestreben, dieses Nothwendige unverhohlen auszudrücken und damit das Bestmögliche zu machen. In dieser Hinsicht tritt ein Erfindungsgeist und ein Feingefühl zu Tage, dass man nicht genug Worte des Lobes finden kann. Man beachte nur die phantasievolle Anordnung des Stiegenaufganges mit den uralten schmiedeeisernen Bögen.





Perspective und Schnitt. Vorconcurrenz um das Kaiser Franz Josef-Stadt-Museum in Wien. Project des Architekten Rudolf Dick. (Tafel 62.)



Hof in Grinzing.

Einen nicht geringen Reiz verdanken diese alten Hausbauten ihren zumeist originellen Dachungen. In jüngster Zeit ist man wieder auf die Wichtigkeit des Daches für die Gesammterscheinung des Hauses aufmerksam geworden. Die Fürsorglichkeit der alten Baumeister gieng soweit, dass sie kleine Mauervorsprünge mit einem schmalen Schindeldach schützten, und damit die Physiognomie des Hauses auf das Glücklichste belebten. Als Material wurden Holzschindel und Ziegel verwendet; letzterer, der von den Holzschindeln wegen Feuersgefahr unbedingt den Vorzug verdient, spricht nicht nur wegen der malerischen Wirkung ungemein mehr an, als der heute viel verwendete Schiefer sondern auch deshalb, weil er der geologischen Beschaffenheit unserer Gegend gemäß die Einheit mit der Landesnatur stärker betont. In vielen Höfen springt das Dach



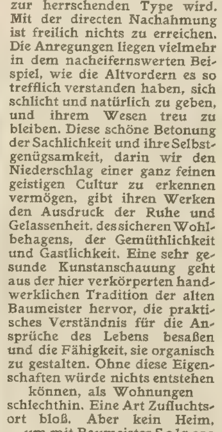
Hof in Heiligenstadt.

ziemlich weit vor, eine Veranda schützend, und durch die tiefe Beschattung den Ausdruck des Bergenden und Schirmenden erhöhend. Die Dachöffnungen verdienen eine besondere Beachtung. Sie fügen der Physiognomie des Hauses und der Straße einen höchst sprechenden Zug bei.

Mit sehr viel Einfachheit sind auch viele Höfe, die von langhinziehenden Hinterhäusern eingeschlossen sind, durch Pflanzengrün belebt. Entweder ist es ein einzelner Baum, oder es sind abgemauerte von Epheu überwucherte Beete, oder es ist wilder Wein, der den Hof nach Art einer Pergola überdeckt. Der Boden ist, wie meistens der Fall, mit Fließen belegt, und die Weinstöcke an den Wänden sind von einem Holzgitter umschlossen. Man wird sich der Poesie dieses Bildes nicht leicht entziehen können. In einem anderen Hofe sind die Wände von Weinlaub übersponnen, und in gemessenen Abständen sind Oleanderbäume aufgestellt, die zur Zeit der Blüte eine wahre Traumschönheit über den schlichten Hof verbreiten. Ein ausgeprägtes Stilgefühl liegt darin, eine Empfindungsreinheit und Zartheit, die einen Augenblick an Japan erinnert. Und es sind alte, einfache, kleine Leute, die dort hausen, denen aber diese Schönheit die Freude und der Ausdruck ihres Lebens geworden ist.

Sehr zum Unterschiede von den Erbauern und einstmaligen Inwohnern jener Häuser, die auf eine der Zeit gemäße Behaglichkeit der Lebensverhältnisse zurückschließen lassen, vollzieht sich heute in denselben nur ein kleines, armseliges Leben. Selbst das vornehme Patrizierhaus im barocken Stil ist von kleinen Hauerfamilien bewohnt, von einfachen Weinbergsarbeitern, deren Erscheinung in seltsamem Widerspruch zu dem vornehmen Anstrich des Wohnhauses steht. Ich kann nicht sagen, dass es gerade unsympathisch aussieht, denn es ist geradeso, als ob die gediegene Vornehmheit des Hausbaues gesittend auf die heutigen Nachwohner zurückwirke und ein Abglanz früherer besserer Lebensverhältnisse das ärmliche Leben überstrahle, das sich heute in diesen Räumen vollzieht. Ein Klagehauch jener Elegie, die uns aus der Verlassenheit italienischer Paläste entgegenweht, umschwebt auch diese Gemäuer.

Was wir heute an ihren Formen ersehen, ist freilich zur directen Nachahmung keineswegs geeignet. Denn der Wandel der Zeit seit der Entstehung dieser Bauten bis heute, ist durch viele technische Fortschritte und vermehrte Lebensansprüche gekennzeichnet. Gleichwohl können wir an diesen Bauformen nicht achtlos vorübergehen, weil in ihnen die bodenständige, heimatliche Tradition stehen geblieben ist, die wir seit gut fünfzig Jahren vergessen haben. An sie müssen wir wieder anknüpfen, um zum Heimatstil zu gelangen, der der Ausdruck unserer ortsüblichen Cultur ist. Die schönen und wertvollen Anregungen, die in diesen alten Formen aufgespeichert liegen, sollen endlich wieder nutzbar gemacht werden in einem Zeitpunkte, wo sich der Ausbau der Villen und Gartenvorstädte vollzieht, und das kleinere Landhaus für eine oder mehrere Familien zur herrschenden Type wird.



Hof in Grinzing.

Mit der directen Nachahmung ist freilich nichts zu erreichen. Die Anregungen liegen vielmehr in dem nacheifernswerten Beispiel, wie die Altvordern es so trefflich verstanden haben, sich schlicht und natürlich zu geben, und ihrem Wesen treu zu bleiben. Diese schöne Betonung der Sachlichkeit und ihre Selbstgenügsamkeit, darin wir den Niederschlag einer ganz feinen geistigen Cultur zu erkennen vermögen, gibt ihren Werken den Ausdruck der Ruhe und Gelassenheit, des sicheren Wohlbehagens, der Gemüthlichkeit und Gastlichkeit. Eine sehr gesunde Kunstanschauung geht aus der hier verkörperten handwerklichen Tradition der alten Baumeister hervor, die praktisches Verständnis für die Ansprüche des Lebens besaßen und die Fähigkeit, sie organisch zu gestalten. Ohne diese Eigenschaften würde nichts entstehen können, als Wohnungen schlechthin. Eine Art Zufluchtsort bloß. Aber kein Heim, — um mit Baumeister Solness zu reden — „behagliche, trauliche, helle Heimstätten, wo Vater und Mutter und die ganze Kinderschar leben könnten in dem sicheren und frohen Gefühl, dass es ein recht glückliches Los ist, dazusein in dieser Welt. Und am glücklichsten einander anzugehören — im Großen wie im Kleinen“. Das lehren die alten Häuser und Höfe. Sind das nicht Anregungen, die ihr Studium reichlich belohnen? Dazu werden Viele meinen, dass sie das alles längst schon wüssten. Das hieße nach einem bekannten Wort ebensoviel, als ob man eine französische Sprachlehre für unnöthig hielte, weil ja in Frankreich ohnehin alle Leute französisch könnten. Der gute



Hof in Grinzing.

Architekt weiß ohne Zweifel um alle diese Sachen, aber es erscheint zumindest nothwendig, auch den Besteller mit dem Hinweis auf den Wert der alten Vorbilder an die ästhetischen und ethischen Forderungen der Echtheit und Gediegenheit zu gewöhnen, die er seit fünfzig Jahren vergessen hat, weshalb ein guter Theil der Bausünden der zweiten Jahrhundertshälfte auf ihn zurückfällt. Diese Forderungen werden umso zwingender, als die formale Cultur heute wieder stärker denn je betont wird. Vor hundert Jahren stand sie bedeutend höher. Das beweist die damalige Architektur, die aus dem Vorhandenen das Beste zu machen trachtete. Sie ging bis ins Einzelne, bis ins Kleinste. Vom Haus zum Garten, und vom Garten zum Lusthaus. Was die Gärten angeht, heute wieder eine hochwichtige Frage, da behalten wir uns ein eigenes Capitel im nächsten Hefte vor, dem wir auch einige höchst interressante Abbildungen von Altwiener Lusthäusern anfügen, deren Anblick eine Erholung ist.

Project für den Bau des erzbischöflichen Seminars in Prag.

Entworfen vom Architekten Wenzel Roštlapil in Prag. (Tafel 63.)

Das Gebäude ist für den Seminargarten, welcher sich auf dem dem Moldauflusse zugekehrten Ostabhange des sich über der Kleinseite Prags erhebenden Laurenciusberges befindet, projectiert.

Mit Bezug auf den Zweck des Gebäudes musste das Äußere desselben möglichst einfach gehalten werden, und daher war das Bestreben des Projectanten dahin gerichtet, eine schöne Wirkung durch die Gruppierung der einzelnen Gebäudetheile auf diesem exponierten Bauplatze zu erzielen und dadurch Eintönigkeit zu vermeiden.

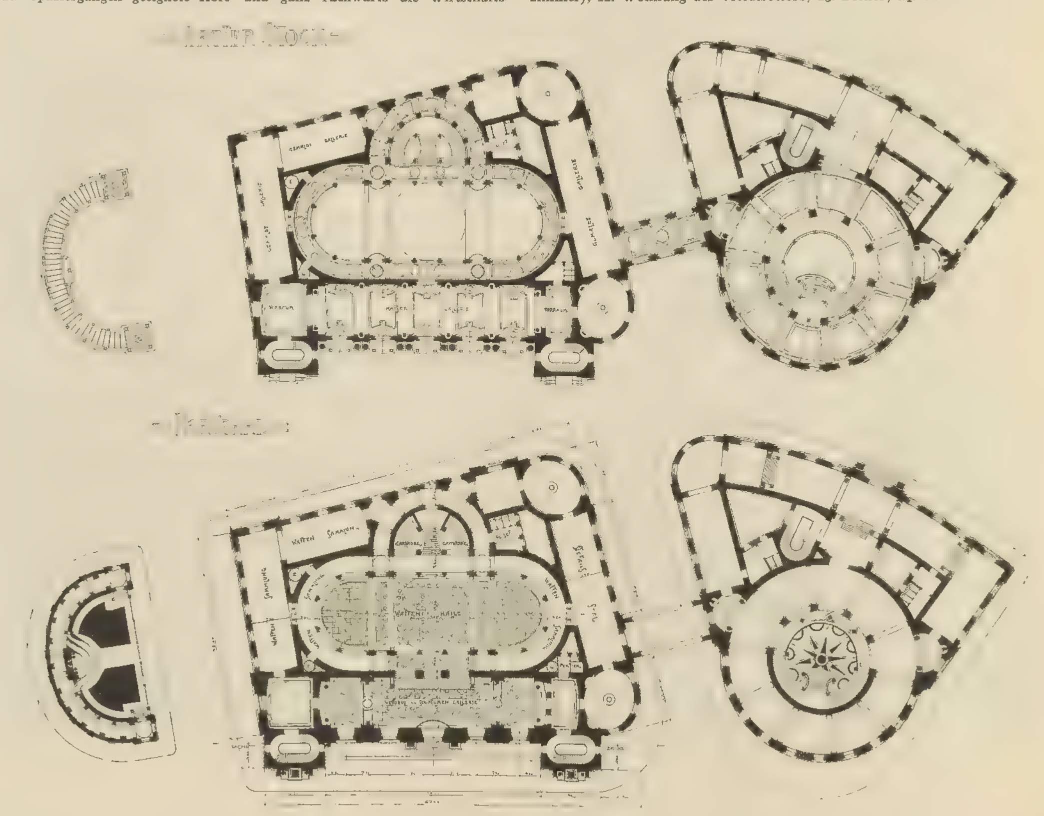
Bei der in der Mitte der ganzen Anlage situierten Kirche konnten etwas kräftigere architektonische Formen gewählt werden.

Anschließend an dieselbe befinden sich im vorderen Gebäude die Repräsentationsräume, im rückwärtigen Gebäude ist das eigentliche Alumnat für 160 Alumnen angeordnet, welches in der Mitte der Anlage mit der Kirche durch einen geräumigen Gang verbunden ist.

Zwischen dem vorderen und rückwärtigen Gebäude sind geschlossene, zu Spaziergängen geeignete Höfe und ganz rückwärts die Wirtschaftsgebäude projectiert. Die perspectivische Ansicht ist vom Franzens-Quai gedacht.

Project für den Bau des erzbischöfl. Seminars in Prag. Vom Architekten Wenzel Roštlapil. (Taf. 63.)

Grundrissbenennung: 1. Kirche; 2. Sacristei; 3. Saal für liturgische Übungen; 4. Vorraum; 5. Aula; 6. Archiv; 7. Wohnung Sr. Eminenz; 8. Directors Wohnung; 9. Alumnen; 10. Präfect; 11. Übungszimmer (Studierzimmer); 12. Wohnung des Vicedirectors; 13. Diener; 14. Kammer.



Vorconcurrenz um das Kaiser Franz Josef-Stadt-Museum in Wien. Project des Architekten Rudolf Dick. (Tafel 62.)



Lusthäuschen in Döbling.

Haus-Gärten.

Von Joseph Aug. Lux.

Von Bacon ist das Wort, dass die fortschreitende Cultur und Civilisation die Menschen früher dazu brachte, schöne Häuser zu bauen, als schöne Gärten anzulegen, als ob die Gartenkunst ein höherer Grad von Vollkommenheit wäre. Jedenfalls kam die Menschheit, der Noth gehorchend, zuerst darauf, Wohnungen zu schaffen, Wohnungen schlechthin, als Zufluchtsort, die der allmählich erstarkende Formsinn ausgestalten half. Sicherlich sehr viel später ist der Sinn für die Ästhetik der Pflanze erwacht, und damit der Gedanke, auch das umliegende Stück Natur zu „vermenschlichen". In der „Vermenschlichung" der Naturformen, das heißt in ihrer Anpassung an die menschlichen Bedürfnisse liegt das Wesen der Architektur. Die Gartenkunst fällt daher unter den Gesichtspunkt der Architektur und man könnte sie mit gutem Fug landschaftliche Architektur nennen, wenn bei unserer conventionellen Art zu denken, nicht zu befürchten wäre, dass der abgezogene historische Begriff diese das Wesen der Sache betreffende Auffassung in einemfort verdunkeln würde. Darum wollen wir das ominöse Wort Architektur, soweit es das Wohnhaus und die Hausgärten angeht, lieber durch den Ausdruck Anlage umschreiben. Der Gartenbau entwickelte sich immer in Abhängigkeit vom Hausbau; das ist in einem solchen Grade wahr, dass in Zeiten baukünstlerischen Niederganges, wie etwa seit der Mitte des 19. Jahrhunderts, seit der Invasion der historischen Stile unter gänzlicher Missachtung der traditionellen und bodenständigen Cultur, auch der Sinn und der Geschmack für die gesunde, natürliche und eben darin künstlerische Lösung von Gartenanlagen abhanden gekommen ist. Haus und Garten haben in diesen Zeiten des Niederganges gleichen Schritt gehalten; beide zeigen im engen Zuschnitt bürgerlicher Verhältnisse alle Schwächen des kleinen Gernegroß, was in diesem Falle meistens eine Nachahmung der Renaissanceallüren bedeutet. War in diesen kunstarmen Tagen der Sinn immer nach Hellas oder Rom, nach Frankreich, Italien oder England gerichtet, so lenkt die künstlerische Bildung ihr Auge heute wieder aufmerksamer nach den köstlichen Resten, welche uns die wurzelhafte Heimatcultur aus früheren Tagen übriggelassen.

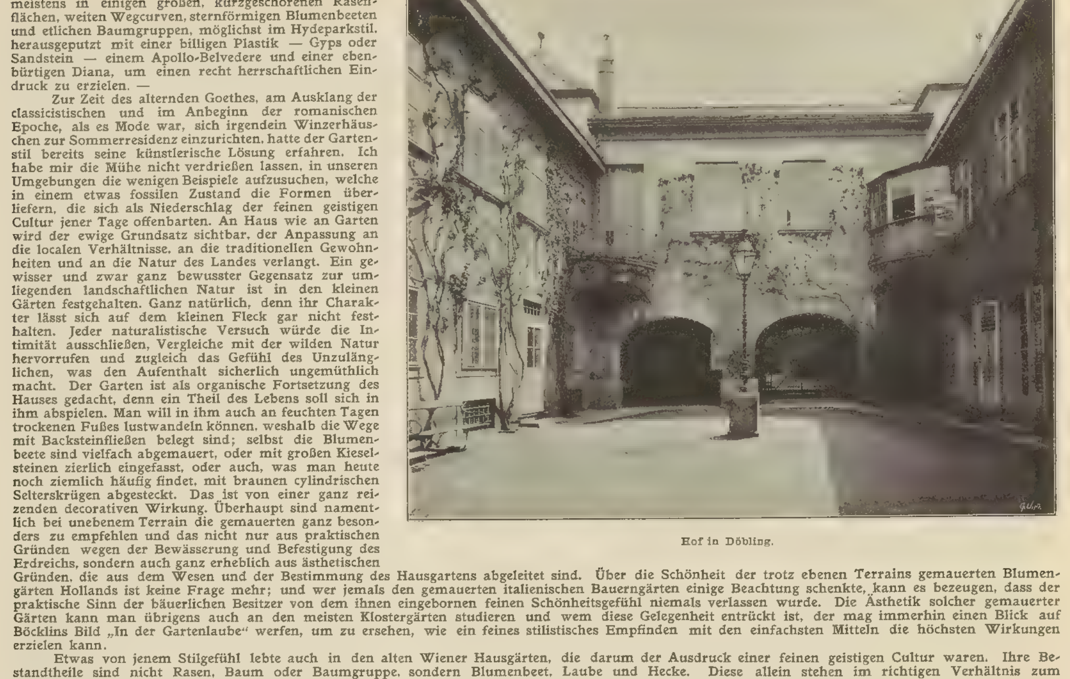
Es sind freilich nicht mehr viele Beispiele auf uns gekommen, an denen sich zeigen lässt, wie man es bei neuen Gartenanlagen anzufangen hat, aber es lassen sich aus dem Wesen der Sache grundlegende Gesetze, gleichsam Axiome ableiten, die unter einem Gestrüpp von Geschmackswidrigkeiten untergegangen sind. Ganz einfache schöne Lehren, die zum guten Theil selbst in den großen historischen Gartenschöpfungen Italiens, Frankreichs und Englands überliefert sind, und die nur deshalb übersehen werden konnten, weil der Unverstand späterer Zeiten es für bequemer fand, anstatt die Grundgesetze alter Werke zu studieren, diese alten Werke lieber gleich nachzuahmen, willkürlich und ungeschickt und in der Regel mit ganz ungenügenden Mitteln. Die großen Gärten des Midi von Frankreich, die Säulengärten am Golf von Neapel und Salerno, die Pergolas des Kapuzinerklosters von Amalfi, die barocken Gartenschöpfungen Lenôtre's, die von dem fürstlichen Hochgefühl des Sonnenkönigs ihr Gepräge erhielten; die großen in der Landschaft ausklingenden Parks der englischen Schlösser — sie alle stehen im Einklang mit der Natur des Landes und mit dem Wesen des Besitzers. Sie sind auf ihre Art ein Bekenntnis. Das sollte man auch von dem kleinen Garten verlangen dürften. Nachahmung ist auch hier Selbstvernichtung. Es ist ein anderes, wenn Könige bauen, ein anderes, wenn der Bürger sich vor der Stadt ein Wohnhaus einrichtet. Was kann nun herauskommen, wenn dieser Bürger das Innere des Hauses nach der Renaissanceschablone einrichtet, der Außenseite eine Barockmaske anheftet, und auf ein paar Quadratklafter Gartengrund den Hydepark copieren will? Ist das nicht Unsinn? Gewiss, aber man thut es. Und dieser Unsinn ist so sehr System und Mode geworden, dass die kleinen Haus- und Gartenbesitzer kaum mehr das Absurde einsehen können, einen halben Morgen Gartengrund als Imitation einer sich ins Unendliche aufrollenden Landschaft zu behandeln.

Die zweckmäßige Anlage von Hausgärten ist eine Frage, die heute in den Vordergrund des Interesses getreten ist, da sich die Villenvorstädte als jüngster Altersring um die sich immer mehr ausbreitenden Großstädte herumbilden und es in cultureller und ästhetischer Beziehung nicht gleichgiltig ist, ob sie zur Verschönerung und Wohnlichkeit der Stadt beitragen oder nicht. In den letzten zwei Jahrzehnten ist in dieser Hinsicht viel gesündigt worden. Was an der Peripherie der Stadt, wo der Zusammenstoß von ländlicher und urbaner Cultur zu neuen Ausdrucksformen drängt, entstanden ist, erweist sich größtentheils als parvenuhafte Effecthascherei, die überall zu leihen nimmt. Als Ragout von Anderer Schmaus. Und trotzdem langweilig und nüchtern, namentlich im Vergleich mit den immer mehr und mehr schwindenden Resten der Altwiener Cultur, die in ihrer anspruchslosen Schlichtheit und Sachlichkeit wahrhaft vornehm wirken. Jene alten Hausgärten, Biedermeiergärten, die mit Liebe gepflegt und bepflanzt, einer blühenden und duftenden Blumenwildnis gleichen, mit geraden Wegen zwischen den steinumfassten Rabatten und den großen Glaskugeln, die ein Stück Himmel in den Garten legen, Reflexe verbreiten, ein wahres Netz von Lichtstrahlen inmitten der Farbenpracht, so dass jeder, der durch den Hausflur einen Blick davon erhascht, eine unstillbare Hausgartensehnsucht mitnimmt — man findet sie kaum mehr. Die an ihrer Stelle entstandenen neuen Gärten passen zu den affectiert vornehmen Wohnhäusern. Eine baupolizeiliche Vorschrift verbietet, letztere an den Gartenrand nach der Straße hinauszurücken, sie müssen also ein ganz nutzloses Stück Vorgarten haben, nutzlos oder zumindest für den Aufenthalt ungemüthlich, weil eine weitere Vorschrift den ungehemmten Einblick, von der Straße aus, verlangt. Was an benutzbarem Rest des wegen der hohen Grundpreise zumeist winzigen Gartengrundes hinter dem Hause verbleibt, ist gewöhnlich nach den Grundsätzen der sogenannten naturalistischen Schule hergerichtet, einer romantischen Theaterscenerie nicht unähnlich, mit Grotten, Springbrunnen, Felsenpartien, im übrigen frisiert, gestutzt und aufgeputzt mit ornamentalen Blumenbeeten und Gartenfiguren aus gebranntem und glasiertem Thon, Hirschen, Zwergen, Riesenpilzen und ähnlichen Geschmacklosigkeiten. Das ist Gartenkunst seit gut 30 Jahren! Der Gärtner spielt heute noch die Rolle, die vor wenigen Jahren der Tapezierer in unseren Wohnungen spielte. Geht man durch ein solches Villenviertel, so findet man um jedes Haus auf ein paar Quadratmeter irgendein verpöbeltes Stück von einem historischen Gartencharakter. Das passt zum Haus. Dieses geberdet sich mit seinem aufgeklebten oder aufgemalten Renaissanceschmuck als Palast, das Gärtchen als Park. Ohne sichtbares Verhältnis zum Besitzer, zum Zweck, zum Raum. Die noch zu Anfang des vergangenen Jahrhunderts streng beobachtete und durchaus verständige Einheit zwischen dem Hause und der umliegenden Natur ist bestenfalls noch bei weitläufigem Haus- und Gartenbesitz eingehalten, aber auch hier erschöpft sich die Gartenkunst

Hausgarten in Heiligenstadt.

meistens in einigen großen, kurzgeschorenen Rasenflächen, weiten Wegcurven, sternförmigen Blumenbeeten und etlichen Baumgruppen, möglichst im Hydeparkstil, herausgeputzt mit einer billigen Plastik — Gyps oder Sandstein — einem Apollo-Belvedere und einer ebenbürtigen Diana, um einen recht herrschaftlichen Eindruck zu erzielen. —

Zur Zeit des alternden Goethes, am Ausklang der classicistischen und im Anbeginn der romanischen Epoche, als es Mode war, sich irgendein Winzerhäuschen zur Sommerresidenz einzurichten, hatte der Gartenstil bereits seine künstlerische Lösung erfahren. Ich habe mir die Mühe nicht verdrießen lassen, in unseren Umgebungen die wenigen Beispiele aufzusuchen, welche in einem etwas fossilen Zustand die Formen überliefern, die sich als Niederschlag der feinen geistigen Cultur jener Tage offenbarten. An Haus wie an Garten wird der ewige Grundsatz sichtbar, der Anpassung an die localen Verhältnisse, an die traditionellen Gewohnheiten und an die Natur des Landes verlangt. Ein gewisser und zwar ganz bewusster Gegensatz zur umliegenden landschaftlichen Natur ist in den kleinen Gärten festgehalten. Ganz natürlich, denn ihr Charakter lässt sich auf dem kleinen Fleck gar nicht festhalten. Jeder naturalistische Versuch würde die Intimität ausschließen, Vergleiche mit der wilden Natur hervorrufen und zugleich das Gefühl des Unzulänglichen, was den Aufenthalt sicherlich ungemüthlich macht. Der Garten ist als organische Fortsetzung des Hauses gedacht, denn ein Theil des Lebens soll sich in ihm abspielen. Man will in ihm auch an feuchten Tagen trockenen Fußes lustwandeln können, weshalb die Wege mit Backsteinfließen belegt sind; selbst die Blumenbeete sind vielfach abgemauert, oder mit großen Kieselsteinen zierlich eingefasst, oder auch, was man heute noch ziemlich häufig findet, mit braunen cylindrischen Selterskrügen abgesteckt. Das ist von einer ganz reizenden decorativen Wirkung. Überhaupt sind namentlich bei unebenem Terrain die gemauerten ganz besonders zu empfehlen und das nicht nur aus praktischen Gründen wegen der Bewässerung und Befestigung des Erdreichs, sondern auch ganz erheblich aus ästhetischen Gründen, die aus dem Wesen und der Bestimmung des Hausgartens abgeleitet sind. Über die Schönheit der trotz ebenen Terrains gemauerten Blumengärten Hollands ist keine Frage mehr; und wer jemals den gemauerten italienischen Bauerngärten einige Beachtung schenkte, kann es bezeugen, dass der praktische Sinn der bäuerlichen Besitzer von dem ihnen eingebornen feinen Schönheitsgefühl niemals verlassen wurde. Die Ästhetik solcher gemauerter Gärten kann man übrigens auch an den meisten Klostergärten studieren und wem diese Gelegenheit entrückt ist, der mag immerhin einen Blick auf Böcklins Bild „In der Gartenlaube“ werfen, um zu ersehen, wie ein feines stilistisches Empfinden mit den einfachsten Mitteln die höchsten Wirkungen erzielen kann.



Hof in Döbling.

Etwas von jenem Stilgefühl lebte auch in den alten Wiener Hausgärten, die darum der Ausdruck einer feinen geistigen Cultur waren. Ihre Bestandtheile sind nicht Rasen, Baum oder Baumgruppe, sondern Blumenbeet, Laube und Hecke. Diese allein stehen im richtigen Verhältnis zum beschränkten Raum. Der schönste Baum würde auf dem beengten Platze das traurige Gefühl der Gefangenschaft erwecken, sein köstlicher Schatten würde eine trübselige Finsternis in die allzu nahen Zimmerfenster werfen, und auf dem Boden, den er bedeckt, keine Blumen gedeihen lassen; aller Segen würde in einem solchen Missverhältnis ins Gegentheil verwandelt. Darum ist zumeist der Baum aus der Nähe des Hauses und zumal aus dem kleinen Hausgarten verwiesen und nach einem ferneren Grundstück entrückt, das sich als Obstgarten an den Blumengarten anschließt. In dem letzteren sind die Laube und der Laubengang oder die Pergola die Spender des Schattens. Geißblatt und Ahorn geben sich zu diesem Zwecke gerne her; aber in unseren rebengesegneten Landen spielt der wilde Wein eine weitaus größere Rolle, und er erweist sich wegen seiner Üppigkeit und wegen seines glühenden Farbenzaubers im Herbste als besonders dankbare Pflanze. Aber nicht nur in Gärten zur Verkleidung von Veranden, Lauben und Laubgängen findet er Verwendung, sondern auch häufig als Wandverkleidung in Altwiener Höfen. Ein einziger Hof, meines Wissens, existiert noch von dieser Art, wo vor der rebenumsponnenen Hauswand der Reihe nach blühende Oleanderstöcke aufgestellt werden, was im Verein mit der großväterisch bürgerlichen Architektur einen höchst intimen poetischen Reiz ausübt und als trefflicher Beleg für die Thatsache gelten kann, dass eine der wesentlichst künstlerischen Bestimmungen von Hausgärten die Erkenntnis der Ästhetik der Pflanze war. Eine solche Erkenntnis schloss von vorneherein jede brutale Effecthascherei, jede theatralische Verwendung der Mittel aus, sie suchte vielmehr in der Wahl und Behandlung dem Wesen der Pflanze gerecht zu werden und darin zugleich etwas von dem Gemüth der Bewohner, von ihrer Einsicht und ihren Bedürfnissen und von ihrem Verhältnis zur Natur auszudrücken, mit einem Worte, etwas Menschliches, was zugleich so künstlerisch wirkt. Denn im Grunde ist es eins. Und ein „Vermenschlichen“ haben wir ja als den Grundzug der Architektur bezeichnet.

Hof in Heiligenstadt.

Eben jener kostbare Sinn für das Wesen der Pflanze hat die früheren Gartenbesitzer von jener grausamen „Überkunst“ in der Blumenzucht bewahrt, die wir als einen der wildesten Schößlinge unserer heutigen Uncultur nicht genug stigmatisieren können. Unser modernes Kauderwälsch hat die Schöpfer jener wilden Überkunst vielleicht nicht ganz unzutreffend „Kunstgärtner“ bezeichnet, was insoferne einigen Sinn hat, als es einen Gegensatz von Gartenkünstler bezeichnet. Eine Wendung zum Besseren wird erst dort eintreten, wo der Gartenkünstler den Kunstgärtner verdrängen wird. Mit dem Begriff von Kunstgärtner verbindet sich unfehlbar die Vorstellung einer sehr dummen Verirrung, für die der technische Ausdruck Teppichbeet heißt. Der Kunstgärtner weiss natürlich nicht, dass das Teppichbeet einzig und allein in jenen barocken Gartenschöpfungen Sinn hatte, wo man vom Altan oder vom Balkon des Schlosses auf die, die Architektur des Hauses fortsetzende Gartenanlage niederschauen konnte, also die „Daraufsicht“ hatte. Der Kunstgärtner copiert nur, er schafft nicht. Drum kümmert er sich nicht um die Forderungen des Terrains, des Raumausmaßes und der Pflanzennatur. Er bedenkt nicht, dass jeder kleine Garten ebensogut wie jene classischen Gartenschöpfungen einen Theil des Hauses bilden sollen und dass sich darum eines nicht für alle schickt. Ihm ist eigentlich nur darum zu thun, was er in seinem Tapeziererdeutsch „Decoration“ nennt. Es thut seinem Gewissen nicht weh, dass Tannen in einem kleinen Garten ein sehr kümmerliches Sträflingsdasein fristen, dass jene krummen Wege oder Wegcurven, die er fast ausschließlich einzeichnet, ihre Berechtigung nur aus den Terrainwellungen schöpfen, dass das Farnkraut aus der Freiheit der sumpfigen Wald- und Bachgegend in die Haft der Privatgärten versetzt, nicht gedeihlich leben kann, dass Blumen vor allem als Blumen wirken sollen und nicht als Farbenmuster für eine Gartentapisserie, und dass die sogenannte „Veredlung“ von Blumen, d. h. das Streben, die Grösse, Blütenblätterzahl und Farbe ins

Übermäßige zu vermehren und zu verstärken gewöhnlich auf ein Verunedeln hinausläuft, weil jeder Gewinn an Quantität ein Verlust an Qualität ist und die Zartheit der Form, die Feinheit des Blattgewebes, die Lieblichkeit der Farbe und die Süssigkeit des Duftes bei jener „Veredlung“ zunächst zugrunde gehen. Der Kunstgärtner weiß diese und hundert andere Dinge nicht, aber der Gartenkünstler muss sie wissen. Die Großväter und Urgroßväter haben sie wohl noch gewusst und ohne sich als Künstler zu fühlen, sie kraft ihrer noch edleren Cultur fast unbewusst beobachtet und somit bei ihren Häusern Gärten geschaffen, die nach jenem alten Bacon von Verulam als Ausdruck ihrer reinsten Freude und Liebe gelten konnten. Häuser und Gärten waren geistig genommen eine Einheit. Aus dem Gartenzimmer trat man durch die hohen Glasthüren über ein zwei Stufen in den Garten, dessen belegte Bodenfläche eine nicht geringe decorative Wirkung gegen die zierlich eingefassten, geradlinigen Beete bildete, wo jede Blume von der Sorgfalt und Liebe des Besitzers erzählte und zwischen den Beeten gieng man durch eine weinübersponnene Pergola, in deren Schatten ein köstlicher Sonnenregen mit goldenen Tropfen niederfiel, nach dem Hintergrund, wo sich eines jener köstlichen Lusthäuschen erhob, die anzusehen, wahrhaftig eine Lust war. (Wir sind in der glücklichen Lage, einige im Bilde zu zeigen.) In Nischen, die von Laubwänden gebildet waren, befanden sich einige Steinplastiken, die mit jenen schon erwähnten großen Glaskugeln einen besonderen Reiz bildeten. Ein Reichthum von schönen Gefühlen war auf dem kleinen Raum sichtbar gemacht, der solchergestalt geeignet war, die Liebe zur Heimat und die Freude am Dasein zu erhöhen und in dieser unvollkommenen Welt das höchste Glück, die Ahnung der Vollkommenheit, zu verleihen.

Altwiener Lusthaus in Heiligenstadt.



Altwiener Lusthaus in Heiligenstadt.

An den kleinen Resten, die aus jener früheren „Gartencultur“ übrig geblieben sind, ist freilich der zersetzende Einfluss der nachfolgenden Niedergangsperiode nicht ohne Spuren vorübergegangen und nicht ein Beispiel ist rein erhalten geblieben. Gleichwohl lässt das verwüstete Bild von heute die einstigen schönen Züge noch erkennen, und sollte selbst diese wiedererkannte Schönheit ein bloßer Traum sein, so wäre er doch sicher der Verwirklichung und des Interesses der Allgemeinheit wert. Die lange Zeit der Verwahrlosung und Gleichgiltigkeit in künstlerischen Fragen hat etwas sehr Gutes gefördert: einen allgemeinen Ekel vor der Unkunst und ein heißes Verlangen nach Schönheit. Da es schließlich von jedem einzelnen abhängt, ob die Schönheit der Erde vermehrt oder vermindert wird, sind alle Menschen berufen, in künstlerischen Dingen mitzuthun, im kleinen wie im großen, und selbst der ordnende und liebende Sinn, der sich im Blumenbrett am Fenster kundgibt, ist ein wichtiger Gehilfe bei jener grossen ausgestaltenden Arbeit, die man nur aus Mangel einer anderen Bezeichnung „Architektur“ nennen kann. Die in allem menschlichen schlummernden Gesetze des Geschmacks und der Schönheit, die zeitweilig vergessen, aber eigentlich nicht für immer verloren gehen können, im Bewusstsein der Menschheit zu erwecken, ist eine wichtige Culturaufgabe, weil auch der Fachmann nur ein Product der Allgemeinheit ist. In diesem Sinne ist auch unsere Gartenfrage zu verstehen.

○ ○

Architektonisches von der Turiner Ausstellung.

Von Dr. Heinrich Pudor.

Die Turiner Ausstellung wurde officiell als erste internationale Ausstellung für moderne decorative Kunst, also nicht eigentlich für Kunstgewerbe, bezeichnet, und in der That macht die ganze Ausstellung, namentlich was die Architektur betrifft, einen decorativen Eindruck. Ja, noch treffender möchte man sie als ein decoratives Experiment bezeichnen. Die Architektur zeigt sich hier aller constructiven Gesetze entledigt und in ein rein decoratives, bedenklich an amerikanische „Shows“ erinnerndes Schaustück aufgelöst. Man wollte unter allen Umständen originell sein und setzte infolgedessen statt rechtwinkeliger Fenster schiefwinkelige ein. Der Liniencultus wird in Architektur und Kunstgewerbe bis zum äußersten getrieben, so dass wir voraussichtlich nun mit dieser Richtung des modernen Kunstgewerbes bald fertig sein werden. Denn noch weiter zu gehen, erscheint unmöglich. Die Schottländer, im besonderen die Glasgower Schule des Herrn und der Frau



Altwiener Hausgarten in Heiligenstadt.

Mackintosh können die Ehre für sich in Anspruch nehmen, diese Principien des secessionistischen Kunstgewerbes am rücksichtslosesten entwickelt und bis in die äußersten Consequenzen verfolgt zu haben. Zugleich wird bezeichnenderweise hierbei das moderne Kunstgewerbe dem japanischen zum Verwechseln ähnlich, und die beiden schottischen Räume der Turiner Ausstellung dürften sich zum Bewohnen für eine japanische oder siamesische Familie vortrefflich eignen, in Europa aber könnte man sich höchstens Zierpuppen im Alter von 12 bis 14 Jahren in diesen Räumen denken. Dabei soll nicht geleugnet werden, dass der Stimmungsgehalt dieser Räume eine außerordentliche Delicatesse der Empfindung documentiert.

Nach der sensationellen Seite hin ist also den Schottländern auf dieser Turiner Ausstellung die Siegespalme zuzusprechen. Den ernsthaftesten Eindruck machen dagegen die deutschen Säle. Was die eigentliche Innenarchitektur betrifft, haben ohne Zweifel die Deutschen in Turin die besten Leistungen aufzuweisen. Sie allein haben versucht, Räume zu gestalten, Innenräume zu schaffen, nicht aber beliebige Säle oder Zimmer einfach mit kunstgewerblichen Gegenständen anzufüllen.

Wenn man durch das Eingangsportal der Turiner Ausstellung tritt, möchte man eher glauben, dass man sich in Siam befindet, als in Oberitalien. Und davon abgesehen, eignet sich dieses Portal sicherlich für eine Barnum and Bayley-Ausstellung ebensogut als für eine Ausstellung für decorative Kunst. Weit besser gelungen ist das Hauptgebäude, welches in der That einen ebenso originellen, wie glänzenden und prächtigen Eindruck macht, wenngleich auch dieser Bau mehr orientalisch als occidental wirkt. Das Mittelstück bildet eine zehneckige mit einer Kuppel gekrönte Centralanlage; von den Ecken gehen Streben zu den vorgesetzten Pfeilern, die mit wirkungsvollen Gruppen von tanzenden Frauengestalten gekrönt sind. Die Fenster in dem Raum zwischen den zwölf Ecken sind mit rechtwinkelig vorspringenden schirmblendenartigen Vordächern versehen, die bei den Flügelgebäuden, welche flach gedeckt sind, wiederkehren. Vor dem Hauptportal stehen zwei miteinander correspondierende decorative Brunnen, die sehr gut wirken. Die Bemalung ist eine sehr reiche, in der Hauptsache ist Gold verwendet. Alle Farben sind nicht direct auf die Mauerfläche aufgetragen, sondern auf Holzprofile; hierdurch wird naturgemäss die Wirkung der Bemalung, besonders auf die Ferne, wesentlich erhöht. Sehr viel verwendet ist Schachbrettmuster, Schildbuckel, Thalerstücke, und zwar durchgängig plastisch in Holzmaterial aufgesetzt und dann erst bemalt, meistens vergoldet. Das beliebteste Motiv aber bilden bezeichnenderweise die dreifachen parallelen Schlangenlinien oder Wellenlinien. Dasselbe findet sich bei allen Gebäuden, in der Außenarchitektur und in der Innendecoration und ist für unser ganzes modernes Kunstgewerbe, ebenso wie für die moderne Architektur bezeichnend. Ursprünglich ist es aus Dänemark gekommen: es bildet bekanntlich die Schutzmarke der königlich dänischen Porzellanmanufactur. Hier in Turin ist es an der Außenarchitektur in der Weise verwendet, dass es in drei plastisch sich abhebenden, je drei Zoll breiten Flächen dargestellt wird und die Gebäudeflächen oberhalb des Sockels umsäumt; in der Ferne wirkt es dann einfach als Wellenlinie, die dem Äußeren des Gebäudes etwas Bewegtes gibt.

Ähnlich ist ein anderes beliebtes Motiv, die Gebäude oberhalb des Sockels mit etwa sechs parallel laufenden plastisch sich abhebenden Leisten zu versehen.

Sehr charakteristisch sind auch die vielfach verschlungenen Bänder, die erst durch Vertiefung hergestellt und dann bemalt werden, beim Portalbau zum Beispiel in Weiß in goldgelber Umrahmung.

Im allgemeinen scheint man, wie gesagt, vollständig davon abgekommen zu sein, die Farbe einfach auf die Mauerfläche aufzutragen. Vielmehr wird immer erst entweder eine Vertiefung oder eine Erhöhung hergestellt, wodurch die Wirkung auf die Ferne natürlich wesentlich gesteigert wird.

Sehr wirkungsvoll ist die große Rotunde des Hauptpalais im Innern ausgemalt, und zwar nach den geschilderten Grundsätzen; nur in der Kuppel ist die Farbe direct auf die Mauerfläche aufgetragen; sie zeigt einen Goldrand, in den kleine in Weiß gemalte viereckige Felder, unregelmäßig, hier und da, wie der Laune nach hingesetzt, und abwechselnd mit in Blau gemalten Kreisfeldern, eingelegt sind. Vom Boden auf steigen plastisch im Profil dargestellte Bäume auf, die nach der Kuppel zu ihr Laubwerk ausbreiten.



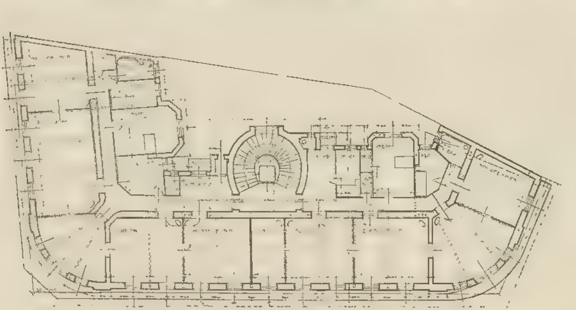
Wohnhaus Belvedere in Prag. Von den Arch. B. Bendelmayer und R. Němec.

Ein bemerkenswertes Original ist der Pavillon für künstlerische Photographie. Der Eingang der natürlich, um den Eindruck des Feierlichen zu steigern, etwas erhöht liegt, ist in der Form eines Halbkreises gebildet; darüber steht „Fotografie Artistica". Zu beiden Seiten des Einganges steht je eine Camera auf großem, vergoldetem, körperlichem Stativ dargestellt. Auf der Mauerfläche sind photographierende Personen in grau auf grünem Hintergrund, die Umrisse vergoldet, dargestellt. Das Dach springt auch hier, ähnlich wie beim Hauptgebäude, rechtwinkelig vor nach Art von Schirmblenden — eine orientalische Reminiscenz. Das merkwürdigste sind die Fenster, die aus verschobenen, schiefwinkeligen Vierecken bestehen, die in quadratische Felder getheilt sind.

Im allgemeinen bedeutet, rein architektonisch genommen, die Turiner Ausstellung ein Fiasco der Architektur. Die Grundforderungen der letzteren, das Constructive, der Massenaufbau und die Massenvertheilung, sowie das Ineinandergreifen des Raumprincipes und des Massenprincipes erscheinen durchaus vernachlässigt. Dagegen triumphiert das rein Decorative — mit einem Wort, in der Turiner Ausstellung trat der barocke Charakter, wie er in der modernen Architektur nach gewissen Richtungen hin hervortritt, in charakteristische Erscheinung.



Façaden-Entwurf vom Architekten Istvan Benko. Tafel 72.)

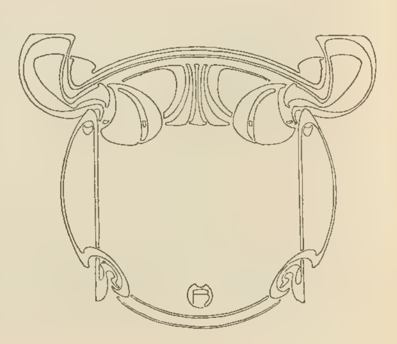


Grundriss zu obenstehender Façade.

Studie zu einem Quellentempel. (Tafel 71.)

Von István Benkó.

Der Quellentempel ist die künstlerische Ausbildung einer einem Bergabhange entspringenden Quelle. Die ganze Anlage ist nur als eine malerische Promenade in der Nähe eines Curortes gedacht. Material: Membro Chiallo-Marmor. die Hermen und die Schlangen in den Nischen Bronze.





Renovierte Wohnhausfaçade in Brünn. Vom Baumeister Karl Matzenauer.

Architekturbildung.

Von Dr. Hans Schmidkunz.

Renovierte Wohnbausfaçade in Brünn. Vom Baumeister Karl Matzenauer.

Während sich auf irgendeinem wissenschaftlichen oder künstlerischen Gebiete die Fachleute fort und fort in die eigene Erkenntnis und Förderung ihres Gegenstandes vertiefen, versäumen sie leicht etwas, das für Außenstehende direct und für sie schließlich, wenigstens indirect, unentbehrlich ist. Wir meinen die Belehrung des Publicums, insonderheit der Kunstfreunde und der sonstwie Mitbetheiligten über das fragliche Gebiet, die also von der Erziehung und Weiterbildung der Fachleute wesentlich zu unterscheiden ist und theils als ein Object der allgemeinen Schulbildung dem übrigen Unterricht an allgemeinbildenden Schulen zur Seite treten, theils sich in den weiten Umfang der mannigfachen Popularbildung einfügen kann. Dass in jüngster Zeit nach dieser Richtung ein starkes Drängen von außen auf die Fachleute stattfindet, dürfte bekannt sein: ein lebhaft erwachter Bildungshunger regt zu Bethätigungen wie denen der „Universitätsausdehnung“ an, verlangt neue Stoffe in jenen Schulen, fördert die Literatur volksthümlicher Belehrungsbücher u. dgl. m. Das mag zu manchen Verfahrenheiten führen: jedenfalls ist es doch eine culturgeschichtliche Thatsache, und die Fachleute thun besser, aus ihr einen Nutzen für sich und für ihr Gebiet zu holen. als sich von ihr zurückdrängen zu lassen und die Macht aus den Händen zu geben, die in einem selbständigen Ergreifen des hier Verlangten liegt.

Vor allem ist es die bildende Kunst, auf die sich dabei die Bildungsbedürfnisse richten. Unter mannigfachen Schlagworten und Formen, die zum Theil bereits fast wie eine Landplage wirken, wird eine „künstlerische Erziehung“ in den Schulen gefordert, wird das „Kunstthema“ auf Lehrerversammlungen, in Journalen u. s. w abgehandelt, werden Vorträge über bildende Kunst anderen vorgezogen, werden „Künstlerbiographien“ zu einem besonders beliebten Artikel der leichteren Literatur gemacht und dergleichen mehr. Wer nun auch nur ein wenig auf Kunstausstellungen herumgekommen ist und ihre Erfolge beobachtet hat, wird bemerkt haben, wie sehr in dem öffentlichen Interesse die Baukunst hinter ihren Schwestern: der Malerei, der Bildnerei und neuerdings auch der Gesammtheit der sogenannten „anhängenden“ Künste zurücksteht. Noch weiter rückwärts lässt sich dies verfolgen: in keiner Kunst treten die Namen der Schaffenden so sehr in ein mystisches Dunkel zurück, wie in der Baukunst. Bauwerke werden um soviel mehr auf ihre Besteller oder Eigenthümer, als auf ihre Architekten hin betrachtet, dass die Architekturgeschichte Mühe hat, die Baumeister und ihre Namen herauszuarbeiten, vor Verwechslungen mit den Bauherren zu behüten u. s. w. Der Gründe davon sind viele und wir brauchen uns mit ihnen hier nicht aufzuhalten. Einer von ihnen, aber zugleich auch eine Wirkung des gesammten Sachverhaltes, ist die wohl in allen Zeiten zu beobachtende geringe Bildung der Öffentlichkeit in Architekturdingen.

Es kann keine Rede davon sein, dass unsere Zeilen in diese Situation wesentlich fördernd eingreifen; doch beitragen sollen sie zu einer uns hoffentlich bevorstehenden Bewegung, die jene Bildungslücken auszufüllen berufen ist. Es kann auch davon keine Rede sein, dass wir in diesen Zeilen etwa eine Übersicht gäben, wie der Schuljugend und dem gereifteren Publicum eine Architekturbildung zu vermitteln wäre. Statt jedes kraftverschwendenden Versuches einer pädagogischen Systematik sollen vielmehr vorläufig nur Späne zusammengetragen werden, die doch, so kärglich sie auch seien, einiges Material darbieten können, an das sich weitere Anregungen anschließen mögen. Ganz neu ist auch diese Sache nicht mehr: populäre Schriften zum Verständnis der Baukunst sind längst vorhanden, sowohl im späten Alterthum, aus dem uns „periegetische“ Autoren von ihren „Wanderungen“ Skizzen dessen, was sie sahen, niedergelegt haben, wie auch aus der Gegenwart, in der jetzt „Stilbücher“, Veröffentlichungen mit Titeln, wie: „Was muss man von der Architektur der Neuzeit wissen?“ u. s. w. häufig werden; und auf eines dieser Büchlein wollen wir unten selber zurückkommen.

Karg, aber einigermaßen verheißungsvoll sind Beiträge zu unserem Thema, die einer mit diesem nicht zu verwechselnden Bewegung entsprangen. Wir meinen die Bewegung, welche sich zum Ziel gesetzt hat, die Erziehung von Wissenschafts- und Kunstjüngern als solchen, also die höchste Stufe der Pädagogik, ebenso zu einem eigenen Betrachtungsobjecte zu machen, wie die übrigen Aufgaben des Erziehens und Unterrichtens bereits zu einem solchen Object gemacht worden sind: also die sogenannte „hochschulpädagogische“ Bewegung. Hier kommt natürlich nur ihre kunstpädagogische Seite in Betracht, die Heranbildung von Künstlern. Dabei hat sich nun gezeigt, dass diese Sache von der anderen, mit ihr keineswegs zu verwechselnden: von der Heranbildung der Kunstfreunde und überhaupt des Publicums, nicht immer völlig zu trennen ist. Vornehmlich handelt es sich dabei um zwei Verbindungsstellen. Erstens gehört zur vollkommenen Ausbildung eines Künstlers auch die Hinlenkung seiner Aufmerksamkeit darauf, wie er, kurz gesagt, mit dem Publicum zurechtkommen könne, wie er also auf das Verhältnis zwischen Besteller und Erbauer, auf das zwischen diesem und dem Benützer, überhaupt zwischen Werk und Welt einen künstlerisch würdigen Einfluss nehmen, wie er auf das Publicum erziehe-



Die Rodin-Ausstellung in Prag. Vom Architekten k. k. Professor Jan Kotěra.

risch einwirken könne u. s. w. Welch große, schwere Aufgaben hier zu lösen sind, wird jeder Architekt mindestens dunkel fühlen, der selber unter dem Unverständnis der Öffentlichkeit und zumal ihrer „massgebenden Factoren", unter dem Mangel an Rapport und gar an Wärmeströmung zwischen seinem künstlerischen Wollen und der Seele oder Seelenlosigkeit der Mitwelt zu leiden hat. Zweitens musste im Verfolg der Grundsätze jener hochschulpädagogischen Bewegung auch das Thema von der Geschichte des Unterrichtes in der Architektur angefasst werden. Da zeigte sich nun, dass auf weite historische Strecken hin, gemäß dem jeweiligen Stande der Allgemein- und der Fachbildung, das Übermitteln architektonischer Kenntnisse und eventuell auch Fertigkeiten an Kunstjünger einerseits und an Mitbetheiligte oder an Gebildete überhaupt anderseits zusammengeht. So mag es sich in dem Bildungswesen verhalten haben, das aus dem Alterthum herüber zu den Klosterschulen und verwandten Anstalten kam; so war es jedenfalls in den das 18. Jahrhundert durchziehenden Anläufen zu einer „realistischen" Schulbildung.

Beide Punkte, namentlich aber der historische, sind bereits zur Sprache gekommen in einigen kleinen Veröffentlichungen, die ausgiengen von eben jener hochschulpädagogischen Bewegung. Die Aufsätze: „Pädagogisches zur Architektur" im „Architekten" (VII, S. 41—43) und „Der Unterricht in der Architektur" in den „Lehrproben und Lehrgängen" (Heft 70) berühren beide Punkte in einigen Zügen. Die Abhandlung: „Zur Entwickelung des Unterrichtes in der Architektur" in der „Zeitschrift für die deutsche Bauindustrie" (III, Nr. 1—8) versucht zum erstenmale eine, wenn auch noch so provisorische und rudimentäre Andeutung des geschichtlichen Verlaufes der Architektenbildung zu geben und geräth dabei naturgemäß auch auf historische Thatsachen der Förderungen einer Architekturbildung des weiteren oder engeren Publicums. Wir könnten nun hier mannigfache Nachträge zu jenen Darlegungen als Beispiele des von uns Gemeinten vorbringen. Im Zeitalter der Renaissance hat u. A. Ludovico Vives (1492—1540) einen idealen Studiengang entworfen, in welchem auf höherer Stufe auch Mathematik sammt ihren hauptsächlichen Anwendungen gefordert wird; unter diesen ist die Architektur nicht vergessen („Über den Unterricht in den Wissenschaften", 1531, Buch IV, Cap. 5). In der Zeit der vereinzelten Anläufe, die schließlich zu unserer gegenwärtigen Pädagogik geführt haben, schuf De Lasalle (1651—1719) im Vereine mit der von ihm gestifteten Gesellschaft der „Schulbrüder" das vielgenannte Seminar bei Rouen, verbunden mit einem Pensionat für Knaben wohlhabender Familien, in dessen Oberstufe sich der Unterricht auf alles erstreckte, „was zum Handel, zum Finanz- und Militärwesen und zur Baukunst gehört, mit einem Worte auf alles, was ein junger Mann lernen kann, außer dem Latein" (Reins „Encyklopädisches Handbuch der Pädagogik". VI 1, S. 331). Man sieht aus solchen Beispielen, dass man an Vorbildern keinen Mangel hat, wenn man heute in unsere Schulbildung auch solche „realistische" Momente eingefügt wissen will, wie z. B. eine Popularbildung in architektonischen Dingen eines sein würde.

Indessen sind solche Erinnerungen nicht eben unsere heutige Aufgabe. Was uns in dem vorliegenden Rahmen hauptsächlich zu vertreten nöthig ist, das sind Gesichtspunkte, nach denen eine Schul- und Volksbildung in Architektur einzurichten wäre. Nach zwei Seiten muss jedenfalls eine solche Bildung gestaltet werden: nach der vom geschichtlichen Verlauf unabhängigen ästhetischen und nach der historischen. In der ersten Beziehung scheint uns vor allem das nöthig zu sein, dem überhaupt in Kunstbildung der erste Platz gebürt: eine Hinlenkung des zu Bildenden auf das Unterscheiden dessen, was Kunst ist, von all dem, was nicht Kunst ist. Dies erscheint trivial; und doch leiden Kunst und Künstler wohl unter nichts mehr als unter der Concurrenz dessen, was Kunst zu sein nur eben vorgibt, was als ein Product kunstfremder Factoren sich dort eindrängt, wo die Kunst ihren Platz zu beanspruchen hat. Von den „Öldrucken" an unseren Wänden und den „Genrebildern" in unseren Familienblättern angefangen, bis zu den „Mietkasernen" und Straßenanlagen unserer Städte dehnt sich die Welt oder Unwelt dessen, was dem Schaffen des Künstlers die Atmosphäre wegnimmt und was dieser mit traurigem Blick täglich sehen muss, ab und zu sich durch kräftige Verabscheuungsausdrücke, wie „Unterhaltungsware", „Handwerk" u. dgl. erleichternd. Solange das Publicum nicht ein Gefühl dafür bekommt, was als „architektonischer Wert" ein künstlerisches Bauwerk von einem unkünstlerischen unterscheidet, gleichwie der „literarische Wert" ein künstlerisches Theaterstück von einer Unterhaltungs- oder Geschäfts- oder sonst einer Zweckware für die Bühne unterscheidet; solange der Beschauer einen Kunstbau und einen Protzbau auf eine und dieselbe Stufe stellt oder seine Vergleiche zugunsten des Effectes, den letzterer macht, anstellt: solange wird weder für den Künstler, noch für das Publicum etwas in unserem Sinne zu hoffen sein. Um darüber hinauszugelangen, wird eben eine ernstliche Unterweisung in Schule oder in Volksbildung oder in beiden nöthig sein, die vor allem zum Fühlen des Künstlerischen erzieht, zum Bewusstsein dessen, was Kunst ist, und was jede Kunst im allgemeinen und die einzelne Kunst im besonderen will. Dass hierbei das erste Grundmerkmal aller Kunst: ein Ausdruck zu sein, vorangestellt werden soll; dass dann gleich das zweite Grundmerkmal aller Kunst: die Freude an anschaulicher Fülle der Mittel zum Ausdruckszweck, an die Reihe zu kommen hat; und dass damit schon eine Vorkehrung getroffen ist gegen das Bestaunen unmotivierter, nicht aus dem Ganzen folgender Effectmittel, wie „aufgeklebter" Ornamente und sonstiger, sogenannt „schöner" Dinge — diese Forderung sei wenigstens als ein subjectiver Standpunkt des Verfassers dieser Zeilen hingenommen. Sie kann freilich nicht bloß subjectiv sein: denn solange der Mensch Mensch ist, treibt ihn eine Nothwendigkeit, sein Inneres, seine Gefühle, Ideen, Absichten, Zwecke auszusprechen, in mannigfachen Sprachen auszudrücken und in diese Sprachen seine Freude an einem höchstvollkommenen Vorstellen hineinzulegen — sagen wir kühn: hineinzujubeln. Diese Sprachen sind nicht bloß die Wortsprachen, sondern auch die Sprache der Töne, Farben, Linien; und künstlerische Ausdrucksform ist nicht nur die Poesie, sondern auch die Musik, die Geberdenkunst und jede der bildenden Künste. Auch die Architektur als Ausdruck zu fassen, scheint etwas weit zu gehen; bündig hat es Theodor Fischer auf dem Dresdener Kunsterziehungstag ausgesprochen; doch ein aufmerksames Beobachten kann zu jeder Zeit diese „Entdeckung" machen, dass auch die Linien eines Bauwerkes ebenso ein menschliches Fühlen und Denken u. s. w. aussprechen, wie es Worte, Töne, Farben thun. Und wie dieses menschliche Innere in Wechselwirkung und Wechselspiegelung steht mit dem Weltganzen, der kleine Kosmos mit dem großen Kosmos: so hat auch in dem, was die Kunst aussprechen will, das menschlich Seelische einen Zusammenhang mit dem Gehalte der Welt im weitesten Wortsinn. Die „kosmische" Bedeutung der Kunst, von Gottfried Semper so geistvoll für das Gebiet des Schmuckes erwiesen, muss auch für jedes andere Kunstgebiet erkannt werden. Die Abhängigkeit der Architektur von physischen Bedingungen — enger oder wenigstens frappanter als die analoge Abhängigkeit der anderen Künste — wird so zu einem weiteren Punkte der Unterweisung im Verständnis der Baukunst, ohne dass freilich ein erschöpfender Cursus über diese Abhängigkeit, kurz über das Technische der Architektur, nöthig sein wird.

Längst ist bekannt oder wenigstens gefühlt, dass die Ausdrucksweise eines Künstlers oder einer Künstlerepoche sich in dem concentriert, was man den „Stil" nennt — was man also mit einem anderen Wort als die „Formensprache" eines Künstlers oder einer Zeit bezeichnen kann. Verlangen wir nun von einer architektonischen Bildung, sie solle ganz besonders auf Gefühl, Verständnis und Kenntnis von „Stil" hinarbeiten, so sind wir damit zugleich bei dem zweiten von jenen Gesichtspunkten angelangt, nach denen eine Schul- und Volksbildung in Architektur einzurichten wäre, beim historischen. Denn im „Stil" concentriert sich auch die geschichtliche Entwickelung der Kunst, zumal der Baukunst. Und damit ist zugleich eine sehr praktische Forderung erfüllt, mag auch hinter ihr noch soviel Streben



Die Rodin-Ausstellung in Prag. Vom Architekten k. k. Professor Jan Kotěra.



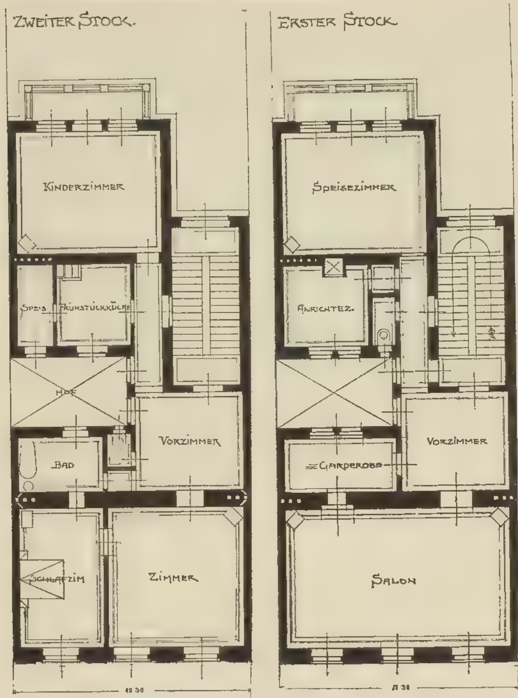
Wohnhaus in Wien Hietzing, Gloriettegasse. Vom k. k. Oberbaurath Fr. Ohmann und Architekten Josef Hackhofer (Tafel 73—74).

nach Äußerlichem stehen: man will kurz belehrt werden, was „romanisch“ und „gothisch“ u. s. w. ist. Und ebenso kurz und „praktisch“ wollen wir hier auf ein Büchlein hinweisen, das alle die zuletzt genannten Ansprüche in einer wiederum kurzen und praktischen Weise erfüllt, das zu den allerbesten populär-didaktischen Schriften gehört, die uns seit langem untergekommen sind, und das sich nur gar zu sehr auf eine knappe Andeutung der gemeiniglich gewünschten Kenntnisse beschränkt — wenigstens seine Einleitung hätte die Gelegenheit benützen können, den Leser zu einem intimeren Kunstfühlen anzuleiten. Wir meinen die „Kunst-Stil-Unterscheidung“ von Hans Sebastian Schmid. („Baukunst, Mobiliar, Kleinkunst, Ornament, Schriften, Trachten u. s. w. 34 Stilarten mit besonderer Berücksichtigung des modernen Stils, kurz beschrieben, reich illustriert. Vierte, verbesserte Auflage. Verlag von Hermann Lukaschik. G. Franz'sche Hofbuchhandlung, München 1902. Von Kunstprofessoren als ursprünglichstes und bestes Buch empfohlen.“) Die erste Auflage war 1895 erschienen. Das Büchlein hat thatsächlich einen großen Erfolg errungen, obwohl ihm manche Concurrenz erwachsen ist, die es an einem „Ausschreiben“ der Vorlage nicht fehlen ließ. Das Büchlein hat ferner thatsächlich, nicht bloß dem Titel nach, vier, und zwar wirklich verbesserte Auflagen erlebt. Man kann seine Freude daran haben, die Entwickelung des Werkchens bis zu seiner jetzigen Gestalt zu verfolgen. Speciell von der dritten zur vierten Auflage ist ein bedeutender Fortschritt zu verzeichnen, theils durch Einfügung von Material zu Nebengebieten, wie der Schriftform, theils durch Erweiterungen, namentlich der Abschnitte über Modernes, theils endlich durch ein Vereinfachen der Darstellung. Während jedoch die Illustrationen nunmehr von 212 der dritten auf 350 der vierten Auflage gestiegen sind, ist der Textinhalt mit einer geringeren Bereicherung bedacht. Im Bestreben, nur ja ganz klar und knapp zu sein, hat der Verfasser nicht nur manches weniger Verlässliche, sondern auch vieles Wertvolle von früher seinem Purismus geopfert; ein großer Theil dieser Verluste könnte in einer künftigen Aufgabe wieder eingeholt werden. Hier ist weder der Ort, auf diese für kunstdidaktische Ziele und Arbeitsweisen charakteristischen Veränderungen, noch auch der Ort, auf das Viele einzugehen, das wir dem Autor zustimmend oder zweifelnd anstreichen möchten. Nur eine ungefähre Übersicht sei doch auch in diesen Zeilen vergönnt.



Entwurf eines Altars. Von V. Jèrabek.

Aus dem Alterthum und aus Asien sind zunächst der ägyptische Stil, der assyrische, indische, arabische und maurische, chinesische und japanische mit einer Kürze behandelt, die für Assyrien und Indien doch wohl zu scharf sein dürfte. Die „classische Kunst“ ist vertreten durch die drei griechischen Stilarten (dorisch, jonisch, korinthisch), durch den etruskischen oder toskanischen Stil, den römischen, den römisch-altchristlichen und byzantinischen (welche beiden in landläufiger Weise auch hier zu wenig günstig behandelt sind). Aus dem Mittelalter, dessen Miniaturen wohl auch eine Berücksichtigung verdient hätten, sind behandelt: der romanische Stil (mit Wegfall manches Guten von früher) und der gothische, in welchem immer noch dem Spitzbogen zu viel Bedeutung eingeräumt sein dürfte und über locale Verschiedenheiten einige Aufklärung angezeigt wäre. Die Neuzeit ergibt: Italienische Renaissance, deutsche Frührenaissance, deutsche Hochrenaissance, Barockstil (in der ersten Auflage zum Theile besser als in der letzten), Rococostil, Zopfstil, Empirestil (beide gut bereichert), Biedermeierzeit. Der letztgenannte Stil ist besonders treffend behandelt; nur hätte die gelungene Charakteristik von früher: „philosophante Zufriedenheit“ nicht dem vorbeifahrenden Ausdruck „philosophische Bescheidenheit“ weichen sollen. Zu der nun vergrößerten Tafel „Stilunterschied an christlichen Altären“ vermissen wir jetzt die frühere Erläuterung. Je weiter es gegen unsere Zeit geht, desto ursprünglicher und reicher wird die Darstellung. Auf „Classicismus und Romantik“ (einschließlich „Maximiliansstil“ und „Repetitionszeit“) folgt „Moderner Stil der Gegenwart, auch Secessionsstil, Jugendstil u. s. w. benannt“. Mit Recht hat der Verfasser, dessen „Entwürfe für modernes Kunsthandwerk“ eine der interessantesten Bewährungen einer neuen nationalen Kunst sind sich in diesem Abschnitte einen leisen, subjectiven



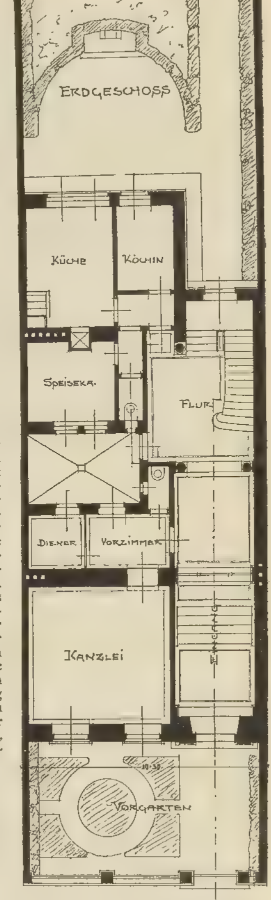
Wohngebäude der Familie P. Geh in Kronstadt. Vom Architekten Karl v. Grünanger (Tafel 80).

Zug erlaubt, den er indes doch hätte frei halten können von einer zu starken Ignorierung des „neu-englischen Stils"; die dritte Auflage ist auch hier ausführlicher und gerechter. Zwei Anhänge sind so verdienstvoll, dass man dem Autor leicht mit dem Vorwurf kommen kann, er hätte hier mehr und Intimeres geben können. Beide, sowohl der erste, „Einige Rathschläge", wie auch der zweite, „Kunstausdrücke", könnten so reichlich weitergebildet werden, dass wir an ihnen hervorragende Beiträge zu einer künstlerischen Volksbildung bekommen würden.

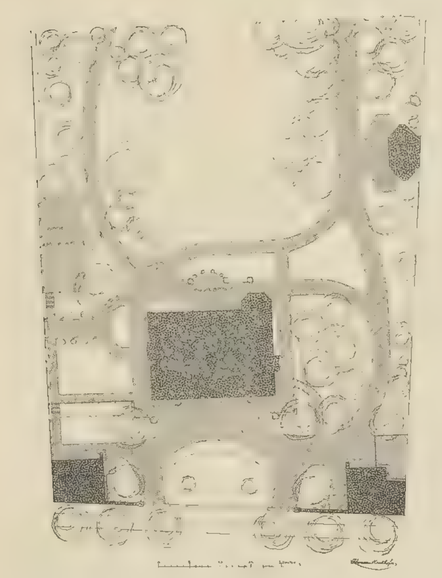
Renovierung eines Brünner Wohnhauses.

Vom Baumeister Karl Matzenauer.

Bei der Renovierung des Wohnhauses wurde die Bedingung gestellt, so wenig als möglich zu adaptieren, weil das Haus auch während dieser Zeit bewohnt bleiben sollte. Dieser Umstand war nicht allein in der Austheilung der Wohnräume hinderlich, sondern beeinflusste besonders die Façadedurchbildung. Die alten Fenster mussten beibehalten werden, und weil die Achsen ungleich ausgetheilt sind, so war man zu einer rein decorativen Lösung gedrängt, da bei einer kräftigen Façadierung die unregelmäßige Austheilung nur noch crasser zum Ausdruck gekommen wäre. Die beiden seitlichen, weiblichen Idealgestalten wurden etwas schlanker gehalten, wodurch die verschieden breiten Flächen zwischen den Fenstern des I. Stockes nicht so sehr auffallen. — Die Façade ist polychromiert, und zwar sitzt auf dem dunkeln Sockel der steingraue Parterrebau, über welchem die im Flachrelief gehaltene Fläche des I. Stockes in luftigem Bau nach oben ausklingt und in der Abdeckung mit tief blauglasierten Firstziegeln ihren Abschluss findet. Die Flächen über den Fenstern, innerhalb der Ringe, sind vergoldet. Die Fenstergitter, Abfallrohre, sowie Sohlbankabdeckungen, sind aus Kupfer. Störend wirken die beiden Thore, welche in ihrer alten Form beibehalten werden mussten.

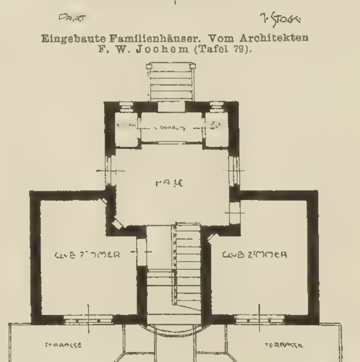


Wohngebaude der Familie P. Geh in Kronstadt. Vom Architekten Karl v. Grünanger (Tafel 80).



Grundriss zum Wohnhaus in Wien-Hietzing, Gloriettegasse. Vom k. k. Oberbaurath Fr. Ohmann und Architekten Josef Hackhofer. (Tafel 73 u. 74).

Eingebaute Familienhäuser. Vom Architekten F. W. Jochem (Tafel 79).



Studie zu einem Clubheim. Vom Architekten Oscar Felgel (Tafel 76).

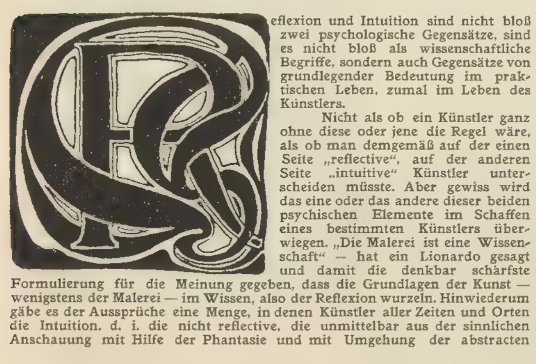


Vom Architekten M. Joli



Der Monumentalbrunnen vor dem Parlamentsgebaude in Wien.
Bildhauer: Prof. Karl Kundmann, Hugo Härdtl, Richard Tautenhayn.

Die Rampenanlage des Parlamentshauses in Wien.



eflexion und Intuition sind nicht bloß zwei psychologische Gegensätze, sind es nicht bloß als wissenschaftliche Begriffe, sondern auch Gegensätze von grundlegender Bedeutung im praktischen Leben, zumal im Leben des Künstlers.

Nicht als ob ein Künstler ganz ohne diese oder jene die Regel wäre, als ob man demgemäß auf der einen Seite „reflective“, auf der anderen Seite „intuitive“ Künstler unterscheiden müsste. Aber gewiss wird das eine oder das andere dieser beiden psychischen Elemente im Schaffen eines bestimmten Künstlers überwiegen. „Die Malerei ist eine Wissenschaft“ — hat ein Lionardo gesagt und damit die denkbar schärfste Formulierung für die Meinung gegeben, dass die Grundlagen der Kunst — wenigstens der Malerei — im Wissen, also der Reflexion wurzeln. Hinwiederum gäbe es der Aussprüche eine Menge, in denen Künstler aller Zeiten und Orten die Intuition, d. i. die nicht reflective, die unmittelbar aus der sinnlichen Anschauung mit Hilfe der Phantasie und mit Umgehung der abstracten Begrifflichkeit gewonnene Erkenntnis als die Quelle ihres Schaffens bezeichnen.

Es scheint demnach, dass das persönliche Wesen eines Künstlers nicht zuletzt dadurch zu kennzeichnen sein wird, dass man feststellt, in welchem Verhältnisse bei ihm Intuition und Reflexion zueinander stehen. Wieviel ein Künstler in seiner geistigen Eigenart, in seiner Weise, zu schaffen, der begrifflichen Durchdringung des Gegenstandes, der Beherrschung dessen, was man die historische, objective Seite desselben nennen könnte, verdankt, und wieviel er, unabhängig davon, als seine „persönliche Note“ — wie der treffende Ausdruck heute dafür lautet — hinzufügt: das, sagen wir, wird ihn vor allem kennzeichnen.

Dies vorausgeschickt, werden wir, ohne missverstanden zu werden, den neuen Monumentalbrunnen vor dem Parlamentshause, besser eigentlich die gesammte Rampenanlage als ein Werk bezeichnen dürfen, das in höchstem Maße den Zug des Persönlichen, der Intuition aufweist und dabei zugleich in mehr als einem Punkte die objective Kritik herausfordert, gleichsam der festgewordenen, handwerklichen Tradition ins Gesicht schlägt. Diese „Tradition“ möchten wir aber nicht als eine verzopfte, minderwertige bezeichnen, sondern ganz im Gegentheil sind wir der Meinung, dass gerade die letzten Ausläufer, sozusagen die jüngsten Blütenansätze dieser „Tradition“ es sind, die in Hansen's posthumem Werke verletzt erscheinen.

Was an plastischem Empfinden unserer Zeit eignet: die nicht bloß äußerlich, sondern auch innerlich gewahrte Einheitlichkeit, das Aufgehen des Details in einer einzigen großen Idee, das Zusammenfassen des Ganzen in einem stereotomen — (da wir es eben mit einem steinernen Werke zu thun haben) — Körper, das alles lässt wohl der Hansen'sche Monumentalbrunnen vermissen. Er verstoßt so freilich gegen alle Tradition — auch die gute, berechtigte. Er ist, im Zusammenhange damit, keiner tieferen Reflexion entsprungen, kann weder in der ihm zugrundeliegenden Idee, noch in seiner Erscheinung den Anspruch erheben, ein tadelloses Werk zu sein.

Dagegen — welche Größe der Intuition! Wie wächst hier alles, schon dem bloßen physischen Maßstabe nach, ins Gewaltige empor, — dass es dem an conventionelle Kleinlichkeit in der Bildhauerei gewöhnten und selbst auch klein gewordenen Auge den Eindruck „zu groß“ macht! — Und diese ganze Rampe in ihrer durchaus freien, sich an kein Vorbild anlehnenden Kühnheit — ihrer grandiosen „Unzweckmäßigkeit“ (wie die Philister das nennen) — ist sie nicht ein geschautes, ein geträumtes, ein ganz und gar innerlich erlebtes Werk? — Wie gleichgiltig dagegen, dass die gedankliche Grundlage des Figürlichen zum Theil conventionell, zum Theil verfehlt genannt werden kann. Wie wenig trifft der Tadel die Sache, der da gut meint, dass griechische und römische Gestalten vor dem österreichischen Parlament nichts zu suchen haben. — Zugegeben, Freund Pfiffikus! — Aber uns dünkt, dass die ganze „Fabel“ dieser Composition höchst nebensächlich ist, so nebensächlich, dass es auch dem minder bemittelten Kopfe gelungen wäre, ein weit sinnigeres Figurenensemble vor unserem Parlamente zu entfalten. — Also nicht darauf kommt es hier an, ob all der reflective Krims-Krams, angefangen bei der guten, handwerksmäßigen „Tradition“ und aufgehört bei der gedanklichen „Bedeutung“ der Composition, aufs beste getroffen ist; sondern darauf, dass ein großes Bildnerauge dieses Werk erschaut und ein starker Künstlerwille es verwirklicht hat. —

V. F.





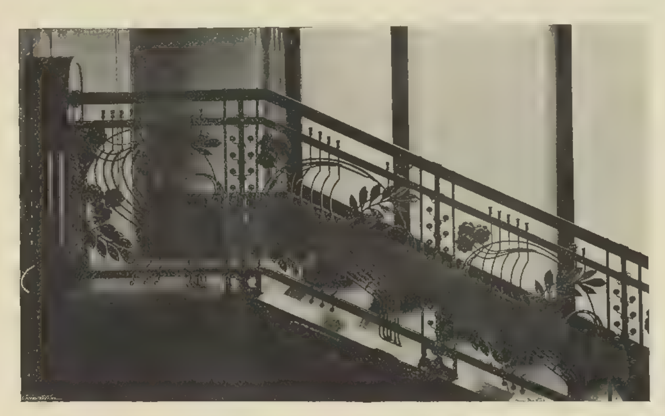
Der Architektenunterricht in Italien.*)

Von Professor Alfredo Melani (Mailand). Übersetzt von Architekt Ed. Karaman.

Es gibt in Italien kaum etwas Verworrenes und so Irrationelles, als den Unterricht in der Baukunst; man kann sogar behaupten, dass bei uns eine wirkliche Bauschule gänzlich fehlt, da entweder ihre künstlerische oder ihre wissenschaftliche Seite ungenügend ist. — Eine Bauschule, in der die Kunstlehre und Wissenschaft Hand in Hand gehen, ist für Italien nur ein Traum, leider ein Traum, der nie Wirklichkeit werden will. Man darf aber nicht glauben,

*) Die in dem nachfolgenden Artikel geschilderten Zustände gleichen in der Hauptsache unseren eigenen; und die treffende Kritik des Autors trifft somit auch diese.
D. R.

dass bei uns alle Schritte, die zu einer Reform der Bauschulen geführt hätten, unversucht blieben. Nein! Denn es haben schon diesbezüglich Minister Anträge gestellt, Architektencongresse Beschlüsse gefasst, Gesetzgeber und Architekten geschrieben u. s. w., immer aber ohne Erfolg. Alle diese Anträge und Berichte sollten bei der Übersetzung in Thatsachen, ins Praktische zu nichts werden. Man darf auch nicht hoffen, dass die nächste Zukunft dem Architekturunterricht Ordnung und Kraft und den Bauschulen den Rang, der ihnen gebührt, verleihen wird. Und zwar aus verschiedenen Gründen. Und zwar sind die zwei wichtigsten, erstens die Schwierigkeiten des Budgets, dann die mangelhafte Wahl der Beamten, die berufen sind, die traurigen Verhältnisse unserer Bauschulen zu studieren. Wären auch nicht diese die Ursachen, die einen geregelten Gang der Bauschulen kreuzen, Thatsache bleibt es trotzdem, dass in Italien heutzutage nicht ein Gesetz besteht, das die Gegenstände (Lehrfächer) der Bauschulen regelt und so ist, während bei uns überall emsig gebaut wurde und gebaut wird und die Städte sich durch das Werk der Architekten fortwährend erneuern, der Architekturunterricht ein Gegenstand, der hundertmal auf die Tagesordnung gebracht und hundertmal von den Senatoren, Ministern und Deputierten abgewiesen wird. — Dabei besitzt Italien zweierlei Gattungen von Architekten, diejenigen, die eine Akademie der bildenden Künste, und diejenigen, welche eine technische Hochschule besucht und absolviert haben. Dieser Überfluß bringt die Geschichte von Tantalus in Erinnerung, denn alle diese Gattungen von Architekten entsprechen weder der Praxis, noch der Gesetzlichkeit. — In der Akademie wird die Kunst gelehrt, aber die heraustretenden Architekten sind Künstler, haben, da sie keine wissenschaftlichen Studien getrieben, gesetzlich nicht das Recht, zu bauen; in den technischen Hochschulen werden aber die Schüler zu Nicht-Künstlern erzogen. Diese werden zwar gesetzlich anerkannt und heißen „Architekten", während die ersteren „Professoren des architektonischen Zeichnens" sind. Aber bei den öffentlichen Con-



Aus dem Hotel Central in Prag (Tafel 83).

currenzen, wo niemand nach einem Diplome gefragt wird, sieht man, dass die Mehrzahl der preisgekrönten Entwürfe von Akademikern stammen, die eine geringere technische Bildung als die Techniker genossen haben.

Nichtsdestoweniger besteht in Italien seit Jahren ein Gesetz, welches anscheinend die Architekten-Techniker zu Autoritäten in Kunstsachen macht und gleichzeitig auch für die Architekten-Akademiker sorgt. Dieses Gesetz zwingt die Techniker, wenn sie die Architektenprüfung ablegen wollen, die künstlerischen Curse in der Akademie zu besuchen und ertheilt den Akademikern das Recht, nach Absolvierung der künstlerischen Curse, sich weiter auszubilden, indem sie, nach einer besonderen Aufnahmsprüfung, zu den Vorträgen an den Techniken zugelassen werden. Der Gesetzgeber glaubte somit das schwierige Problem gelöst zu haben und jeder, der sich bei uns viel mit Wissenschaft und wenig, oder gar nicht mit Kunst beschäftigt, bestätigt die Güte dieser Lösung; allein in der Praxis konnte man die Bemerkung machen, dass eben diese Lösung vollständig nutzlos, ja schädlich war und ist. — Unsere technischen Hochschulen sind rein wissenschaftliche Institute, und es treten in dieselben Studierende im Alter von ungefähr 20 Jahren ein, die sich meistens bis dahin nur mit literarischen und wissenschaftlichen Fächern beschäftigten, sogar mehr mit diesen als mit jenen. Ich sage dies, weil die Studierenden, die Hörer einer technischen Hochschule werden, entweder das Lyceum oder die Realschule besucht haben. Es sind das zwei Arten von Schulen, die hierarchisch gleichgestellt sind, aber nicht praktisch; denn in den Lyceen ist der Unterricht mehr literarisch als wissenschaftlich, in den Realschulen mehr wissenschaftlich und technisch als literarisch und diese Art des Unterrichtes hat zur Folge, dass unter 10 Schülern, die Techniker werden, 8 Realschüler und 2 Lyceisten sind. Fragt man sich aber, welche von den beiden Schulen die passenderen Vorstudien für das Kunststudium bieten, so muss man das Lyceum unbedingt als dasjenige Institut betrachten, welches die jungen Studierenden besser für das Kunststudium vorbereitet. Allein gerade das Lyceum liefert die Minderzahl der Bauschüler. Es sei überdies bemerkt, dass im Lyceum das Zeichnen nicht gelehrt wird, während in den Realschulen, gut oder schlecht, die Zeichenkunst gelehrt wird. Ich sage, gut oder schlecht, nicht, um eine leere Phrase anzuführen, sondern um eine Thatsache zu constatieren, die für die hier zu behandelnde Frage von Wichtigkeit ist. Der Zeichenunterricht ist in Italien in den Normal- und Mittelschulen vollkommen vernachlässigt; das Zeichnen wird als ein nebensächlicher Gegenstand betrachtet und die Schüler sind gewohnt, es für einen rein handwerklichen Gegenstand anzusehen, welcher auf die Schlussprüfung keinen Einfluss hat. Es kommt auch in der That selten vor, dass ein Schüler wegen ungenügender Zeichenkenntnisse reprobiert wird. Geschieht es aber einmal, dass ein Schüler wegen seiner Unkenntnis im Zeichnen ein Jahr verliert, so kann man nur der Standhaftigkeit



Aus dem Hotel Central in Prag (Tafel 83).

des betreffenden Zeichenprofessors dankbar sein, der unbekümmert um das Gespötte seiner Collegen und der Klagen der Eltern des aus „Gehässigkeit" geopferten Schülers, seine Rechte geltend zu machen wusste. Es besitzen also weder die Lyceisten noch die Realschüler ernste Vorstudien, um Architekten zu werden, das heißt, um fruchtbringend den Baukunstunterricht zu empfangen. Dass ich nicht schlecht urtheile, beweist der Umstand, dass die am schwächsten besuchte Fachschule jeder italienischen Technik gerade diejenige ist, welche die Aufgabe hat, den „Architekten-Typus" auszubilden, den Architekten, der vom Gesetze als der einzige, der die Geheimnisse der Baukunst besitzt, anerkannt wird.

Ich führe nun die Ergebnisse eines Decenniums an, die ich aus officiellen Daten entnehme. Italien besitzt 7 technische Hochschulen, welche insgesammt in einem der letzten Decennien 2570 Bauingenieure und nur 36 Architekten ausgebildet haben und aus einem der letzten Quinquennien kann ich folgende traurige Zusammenstellung bilden:

Schule	absolvierte Bauingenieure	absolvierte Architekten
Bologna	206	0
Mailand	102	5
Neapel	257	3
Padua	132	0
Palermo	87	2
Rom	56	3
Turin	426	8

Diese Zusammenstellung zeigt, dass den 1266 Bauingenieuren nur 21 Architekten gegenüberstehen, die so albern waren, um das Architektendiplom zu erlangen, gleichzeitig die Technik und die Akademie zu besuchen. Ich will auch hinzufügen, dass die Techniker, die zugleich Akademiker sind, fast immer als unbegabte, unfähige Techniker betrachtet werden, da das Kunststudium in der Technik unterschätzt, ja verachtet wird und die Akademie das Refugium peccatorum der Techniker, die kein Talent für wissenschaftliche Disciplinen haben, genannt wird. Es wird die Bauschule auch aus dem Grunde missachtet, weil man die Bauschüler von einigen nutzlosen wissenschaftlichen Fächern entlastet, um ihnen Gelegenheit zu geben, die damit gewonnene Zeit an der Akademie zu verwenden. Diese scheinbare Entlastung hinderte aber z. B. die Mailänder Techniker nicht, die Bauschule das Krankenhaus der Technik zu heißen. Man wird sagen, dass dies nur ein Scherz sei, aber in manchen Fällen muss man auch Scherze ernst nehmen. Im vorliegenden Falle enthält jene spöttische Benennung leider eine bittere Wahrheit und bestätigt die früher erwähnte geringe Aufmerksamkeit der technischen Hochschulen für die künstlerischen Curse, welche nur als gezwungene und wenig passende Ergänzung der Bauschulen angesehen werden.

Solche Zustände dürfen aber nicht befremden. Die jungen Studierenden, welche lange Jahre, oft die besten, ohne irgend etwas über Kunst und Architektur zu hören, verbracht haben,



Aus dem Hotel Central in Prag (Tafel 83).


Portal in Prag, Obstgasse.
Vom Architekten Oberbaurath Fr. Ohmann.

können aus dem Besuche der Akademie keine bedeutenden Vortheile ziehen, denn ihre Hand ist träge und ungelenk, ihr Auge ungeübt und der Geist ist abgeneigt, Kunstunterricht aufzunehmen. Kurz, alles zusammen ist für sie eine schwere und langweilige Arbeit. So lassen sie die Jahre verstreichen, kommen zur Prüfung und bestehen dieselbe so gut es geht. Aber wie diese Architekten-Techniker in die Praxis treten, sind sie weder Architekten noch Bauingenieure, sondern sie gehören jener Gattung von Tolstoi scharf gegeißelten Professionisten an, die das Unheil in jede Disciplin hineinbringen. Es ist noch ein Glück, dass die Zahl solcher Architekten ungemein gering ist und dass ihre Zahl fortwährend im Sinken ist, obzwar man hie und da einen findet, der der Baukunst keine Schande anthut.

In die Akademie wieder treten Schüler mit einer schwachen allgemeinen Bildung ein, die keineswegs vermehrt wird durch die Gegenstände, die man in der Akademie lehrt, da der Lehrplan nur aus Kunstdisciplinen (Zeichnen, Modellieren, Actzeichnen etc.) besteht. Die Schüler werden aber gleich vom Anfang an in einem ästhetischen Umkreis erzogen, und es ist nicht zu leugnen, dass dies für die künstlerische Erziehung von großem Vortheile ist, und wenn sie bei öffentlichen Concurrenzen theilnehmen, so ist die größte Wahrscheinlichkeit vorhanden, dass sie den Architekten-Technikern die Preise abgewinnen. Ich habe schon früher bemerkt, dass die Wahrscheinlichkeit häufig Thatsache wird, und so kommt es, dass die größten und monumentalsten Bauwerke Jung-Italiens, vom berühmten Mailänder Friedhof angefangen bis zum Nationaldenkmal Victor Emanuels in Rom, für welche öffentliche Concurrenzen ausgeschrieben wurden, von Architekten stammen, die niemals die Schwelle einer technischen Hochschule überschritten haben. — Da nun diese Gruppe von Architekten, vom Gesetze nicht als solche anerkannt, durch die Akademie ausgebildet wird, ist es angezeigt, die Art und den Charakter des akademischen Unterrichtes, wenigstens in breiten Zügen zu schildern.

Es gibt in Italien sehr viele Akademien, sogar zuviele, und oft trifft man mehr als eine in derselben Gegend. Toscana besitzt die florentinische und lucchesische Akademie. Daneben in der Luigiana, eine Gegend, die man in sprachlicher sowohl als administrativer Beziehung als natürliche Fortsetzung Toscanas betrachten kann, findet man die Akademie von Carrara. Ähnliche Verhältnisse zeigen sich in der Emilia, wo die Akademien von Bologna, Modena und Padua bestehen. Auch die Lombardei besitzt mehr als eine, die von Mailand und Bergamo. (Diese wird vom Staate nicht erhalten.) — In jeder dieser Anstalten ist der Unterricht der gleiche, da das bureaukratische Italien nur für die Gewerbeschulen die speciellen Tendenzen der einzelnen Gegenden berücksichtigt, was eben verdammenswert ist, denn gerade bei uns sollte dieses didaktische Gesetz mehr als irgendwo berücksichtigt werden, infolge der merkwürdigen geographischen Bildung unseres Landes.

Der akademische Unterricht ist also ein rein künstlerischer. Er besteht in einem Vorbereitungs-, einem allgemeinen und einem Specialcurs. Im ersten Curs, von der Dauer eines Jahres, werden Elemente der Geometrie, das geometrische und ornamentale Zeichnen, die Grundzüge der praktischen Perspective gelehrt, außerdem im geringen Maße die italienische Sprache und die allgemeine Geschichte. — Der zweite Curs erstreckt sich über drei Jahre. Es werden in diesem Elemente der darstellenden Geometrie, die Theorie der Perspective und die Elementararchitektur vorgetragen. Ferner werden die Grundzüge der Ornamentik, des Figuren-Zeichnens und der Anatomie gelehrt und schließlich wird das Studium der italienischen Sprache und der allgemeinen Geschichte fortgesetzt. — Der dritte Curs, der Specialcurs, ändert sich, wie schon seine Benennung sagt, je nach dem Fache, dem sich der Studierende zuwendet. Der Specialcurs für Bildhauerei und Malerei dauert je zwei Jahre, jener für Architektur aber vier Jahre, von denen drei obligatorisch sind. — Es muss somit der akademische Architekt, oder wie ihn das Gesetz bezeichnet, der Professor des architektonischen Zeichnens einen Studiengang absolvieren, der gewiss nicht kurz ist, da er sieben bis acht Jahre dauert. Wenn man bedenkt, dass der Studierende mit dem 14. oder 15. Lebensjahr in die Akademie eintritt, nach Absolvierung der technischen Schule, (welche eine Vorbereitungsschule an der Realschule ist), so beendet er seine Studien erst im Alter von 21 oder 22 Jahren und nach Vollendung dieser Studien bekommt der Studierende ein Diplom, das absolut keinen praktischen Wert haben kann und von sehr zweifelhaftem Charakter ist, weil es nur die Furcht vor dem Gesetzgeber verräth, der sich nicht entschließen kann, dem Techniker-Architekten einen starken Concurrenten zu geben, das heißt, einen legalen Concurrenten, der übrigens, und es weiß dies jedermann, existiert, und den das Gesetz großmüthig duldet.

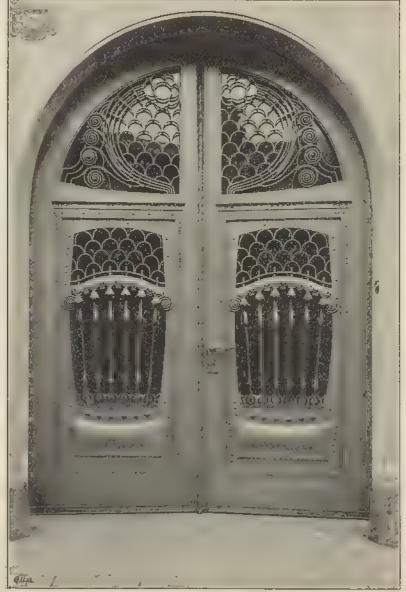
Es sei nun ein Blick auf die Gegenstände der vier Jahrgänge der Specialschule für Architektur, welche zum Vortrage gelangen, geworfen. — Beim Blättern des Programms kommt man auf den § 51, den ich hier wörtlich abschreibe:

„Der Unterricht in den drei ersten Jahrgängen besteht im Studium der architektonischen Stilarten, nach ihrer geschichtlichen Entwicklung betrachtet, in Compositionsübungen und Modellieren architektonischer Ornamente, im Studium der Innendecoration der Gebäude, der Perspective, ferner im Erlernen der Aquarellmalerei und der Ästhetik der bildenden Künste.“ — Es ist noch hinzugefügt, dass die Schüler auch im Aufnehmen von Gebäuden eingeübt werden. In Bezug auf den nicht obligaten vierten Jahrgang wird noch bemerkt, dass dieser für Compositionsübungen ex-tempora und das Studium der Architekturgeschichte verwendet wird.

Es gibt hier offenbar alles, was nothwendig ist für eine fast vollständige Ausbildung eines Architekten; also hinreichende und sehr ausgedehnte graphische Übungen und ebenso ausgedehnte und hinreichende Übungen (Compositionsübungen), es würde demnach, um die vollständige didaktische Ausbildung eines Architekten zu erlangen, genügen, wenn der Gesetzgeber den oberwähnten Fächern noch einen Curs für praktische Constructionsübungen, einen für Hygiene und einen für Baugesetzkunde hinzufügen wollte. Die Sache wäre sehr einfach und es wissen dies sehr viele; allein der Lösung des Problems des Architekturunterrichtes, auf welche Italien seit Jahren vergebens wartet, sind immer den technischen Hochschulen angehörige Personen vorgesetzt, und diese erheben solche wissenschaftliche und technische Einwendungen, dass die Lösung des Problems an unüberwindliche Hindernisse stößt.

Unter den italienischen Städten ist Mailand vielleicht die einzige Stadt, die wirkliche, also praktische, gebildete und kunstsinnige Architekten erzeugen könnte, denn es gibt hier eine Baumeisterschule, (durch eine städtische Initiative entstanden), in der ausgezeichnete Lehrer die wichtigsten und nöthigsten Gegenstände, die man bei der Ausführung eines Baues braucht, lehren, und dieser rein praktische Unterricht bildet wirklich ausgezeichnete Baumeister aus. Die wissenschaftliche Ausbildung dieser Baumeister ist für ihren Zweck vollkommen genügend und sie wäre es somit auch für die Architekten; es ist dies eine Thatsache, die jeder, der unabhängig und praktisch urtheilt, erkennt. Dass diese Ausbildung hinreichend ist, wird auch durch den Umstand bewiesen, dass junge Männer während oder nachdem sie die Baumeisterschule vollendet haben, alle Jahrgänge der Akademie absolvieren, dann selbständig arbeiten, entwerfen und ihre Projecte meistens mit Lob und Zustimmung ausführen. Freilich, vom künstlerischen Standpunkte darf man diese Projecte nicht beurtheilen. — Der Gesetzgeber aber, der sich nicht mit speciellen praktischen Ergebnissen befassen kann, sondern sein Augenmerk auf das Ganze, auf die Zweckmäßigkeit, dem Architekten eine vollkommene und entsprechende Ausbildung zu geben, lenken muss, hat in den zwei Schulen, in der Akademie und in der Baumeisterschule, einen Schlüssel, mit dem er das Problem des Architekturunterrichtes leicht lösen könnte; allein er darf es nicht wagen, um nicht auf allerlei Widerstände und Schwierigkeiten zu stoßen, die ihn ganz zurückdrängen würden.

Kurz, wer der Lösung des Problems entgegentritt, sind die Techniker selbst, die Bauingenieure und wer sonst aus irgend einem Grund mit den technischen Hochschulen zu thun hatte oder hat. Man kann ihnen nicht nachsagen, dass


Hausthor der Bank „Slavia“ in Prag.
Vom Architekten B. Bendelmayer.



Concurrenzentwurf für die Kudlich-Warte bei Troppau. Vom Architekten Othmar v. Leixner.

sie dies aus Böswilligkeit thun, nein, sondern weil sie die feste Überzeugung haben, dass der Baukunstunterricht seinen Sitz nur in einer technischen Hochschule haben muss und nicht in einer Akademie, weil erstere ihrem ganzen Wesen nach eine Feindin der letzteren ist und bei uns der Gelehrte auf alle Fälle den Künstler übertreffen will. Der Gelehrte sieht in der Composition einer Façade oder in der Ausschmückung eines Saales, oder in der Composition eines architektonischen Ornamentes nur die Zeichnung, das Handwerkliche und begreift gar nicht die dazu nöthige geistige Arbeit, Fantasie, mit einem Wort die Kunst; und mit solchen Kriterien, die in den technischen Hochschulen keimen, wird die Frage des Architekturunterrichtes begreiflicherweise noch lange Zeit zwischen der Toleranz des Gesetzes und der Vernunft, die still und gleichgiltig ihre guten oder schlechten Resultate aufnimmt, schwankend bleiben.

Inzwischen, neben den Architekten-Technikern und den Akademikern gibt es noch die Schar der Bauingenieure und einfacher Baumeister, die ungemein geringe oder gar keine künstlerische Kenntnisse besitzen, die oft von Haus aus für die Architektur gar nicht veranlagt sind. Sie bauen trotzdem Häuser, Paläste, Villen etc. verfertigen aber selten selbständig ein Project, sondern sie nützen dafür die jungen Akademiker aus, die sie nebenbei in lächerlicher Weise für ihre Arbeit vergüten. Der Baumeister geht nun weiter. Er arbeitet auf eigene Kosten, bedient sich ebenfalls des jungen Akademikers und hat nur den Vortheil vor Augen schweben. Er ist auch Geschäftsmann, denn er baut nur, um die Gebäude mit Vortheil wieder zu verkaufen und geizt deshalb mit allem: mit dem Baumaterial, mit zu reich profilirten Chablonen, mit weit ausladenden Gesimsen, mit den Stockwerkshöhen, u. s. w., ich wiederhole, er geizt mit allem und so verdirbt er manch kräftiges und wirkliches Talent.

Concurrenzentwurf für die Kudlich-Warte bei Troppau. Vom Architekten Othmar v. Leixner.

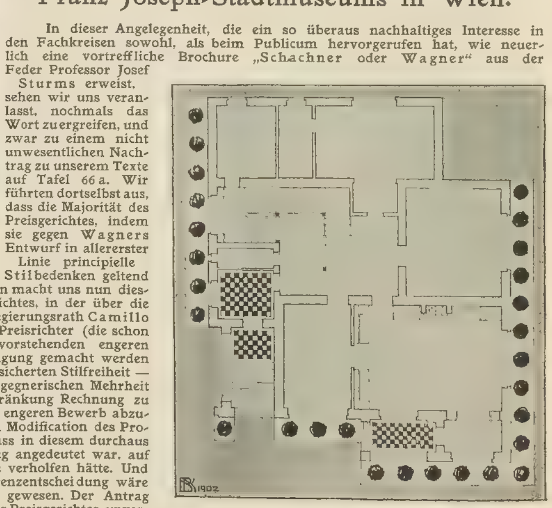
Um den Unfug der Verbreitung von Architekturen, die nicht durch wirkliche Architekten entstanden sind, zu hemmen, sind auf Anregung der Gemeinden, Baucommissionen ins Leben gerufen. Ihr Wirken ist aber ungemein schwankend und unbeständig, da die Personen, welche diesen Baucommissionen angehören, oft nicht vom Fach sind und nicht die nöthige Strenge und Unabhängigkeit besitzen. Die Baucommissionen sind den jeweilig herrschenden Parteien im Gemeinderathe ergeben, und weil alle Parteien eben parteiisch sind, so ist die Wahl der die Baucommission bildenden Personen oft sehr parteiisch. Man könnte schließlich in großen Städten, wie Rom, Mailand, Turin, Florenz das Thermometer der Forderungen steigen lassen, aber in kleineren Städten sinkt es manchmal bis unter Null und kürzlich erst kam in mein Atelier ein ehemaliger Schüler von mir, dem die Mailänder Baucommission die Bewilligung zur Ausführung des Gebäudes eines Baumeisters und Unternehmers verweigerte, was mir als Beweis dient, dass man doch einmal gerecht war, wenn auch streng. So sollte es immer und überall geschehen und dies wäre der Weg, um endgiltig das Problem des Architekturunterrichtes zu lösen, und eine Anspornung, um endlich eine echte Bauschule zu gründen; denn es würde dann zwischen Akademie und technischer Hochschule ein Compromiss gebildet werden und das Gesetz, welches jetzt gezwungen ist, beide Augen zu schließen, um nicht das gesetz-, kunst- und geschmackswidrige Treiben der Architekten-Techniker, der Architekten-Akademiker, der Bauingenieure, der Baumeister u. s. w. zu sehen, das Gesetz selbst wäre geneigt, die Architektur der Herrschaft der Kunst zurückzugeben und sie von der prunkhaften Wissenschaft der Techniker zu befreien, welche, infolge ihres Verhältnisses zur Baukunst, diese von sich immer mehr abwendet, anstatt sie zur treuen und fröhlichen Gefährtin der Wissenschaft zu machen.

Villa am See, vom Architekten Karl Benirschke (Tafel 85).

Zum Wettbewerb um den Bau des Kaiser Franz Joseph-Stadtmuseums in Wien.

In dieser Angelegenheit, die ein so überaus nachhaltiges Interesse in den Fachkreisen sowohl, als beim Publicum hervorgerufen hat, wie neuerlich eine vortreffliche Brochure „Schachner oder Wagner“ aus der Feder Professor Josef Sturms erweist, sehen wir uns veranlasst, nochmals das Wort zu ergreifen, und zwar zu einem nicht unwesentlichen Nachtrag zu unserem Texte auf Tafel 66 a. Wir führten dortselbst aus, dass die Majorität des Preisgerichtes, indem sie gegen Wagners Entwurf in allererster Linie principielle Stilbedenken geltend machte, gegen den Programmpunkt der Stilfreiheit einen Verstoß begieng. Man macht uns nun diesbezüglich darauf aufmerksam, dass schon in der letzten Sitzung des Preisgerichtes, in der über die Vorconcurrenz entschieden wurde, von dem Jury-Mitgliede Herrn Architekt Regierungsrath Camillo Sitte geltend gemacht wurde, dass mit Rücksicht auf die Mehrheit der Preisrichter (die schon damals gegen den sogenannten modernen Stil Stellung nahm) in der bevorstehenden engeren Concurrenz die Stilfreiheit fallen gelassen und der Renaissancestil zur Bedingung gemacht werden sollte. Dadurch würde vermieden, dass Projectanten, die — eingedenk der zugesicherten Stilfreiheit — auch ihr zweites Project modern durchführen, von vornherein einer gegnerischen Mehrheit gegenüberstehen; vielmehr bliebe ihnen die Wahl, entweder der Stileinschränkung Rechnung zu tragen oder, um ihrer künstlerischen Meinung gänzlich treu zu bleiben, vom engeren Bewerb abzustehen. — So wenig wir nun auch aus sachlichen Gründen einer derartigen Modification des Programmes jemals hätten zustimmen mögen, so muss doch gesagt werden, dass in diesem durchaus loyalen Antrage, wie die Dinge nun einmal lagen, der einzig correcte Weg angedeutet war, auf welchem die Majorität der Jury ihrer antimodernen Gesinnung zum Siege verholfen hätte. Und der Vorwurf einer auch vom rechtlichen Standpunkt anfechtbaren Concurrenzentscheidung wäre der Majorität des Preisgerichtes unter solchen Umständen nicht zu machen gewesen. Der Antrag wurde jedoch abgelehnt und dadurch die von uns gekennzeichnete Stellung des Preisgerichtes unvermeidlich herbeigeführt.

F. v. Feldegg.



Landhaus, vom Architekten Karl Benirschke (Tafel 85).





Grabdenkmal der Familie G. Bruch in Saarbrücken, vom Architekten C. Jagersberger.

Stilarchitektur und Baukunst.



Die unpopulärste Kunst ist heutzutage die Architektur. Infolge der Wandlungen der Baukunst im XIX. Jahrhundert ist die alte, in schöpferischen Epochen giltig gewesene Wahrheit, dass die Architektur Königin und Mutter aller bildenden Künste ist, zur bloßen Phrase herabgesunken. Noch mehr. Es ist die Frage entstanden, ob Architekten überhaupt Künstler seien. Denn man hat wahrnehmen müssen, dass die Architekten im Laufe des vergangenen Jahrhunderts im Banne der Überlieferung nur der rein formalen Seite ihrer Aufgabe zugestrebt und aufgehört haben, in der Durchbildung des Zweckbegriffes das höchste Ziel zu sehen und dergestalt Werke zu schaffen, die der unmittelbare Ausdruck der Lebensforderungen waren. Sie schufen Bauten, in erster Linie um des Baues willen. Das Leben mochte sehen, wie es hinter den Formen fertig wurde, die andere Zeiten, andere Völker, andere Culturen geliefert hatten, die Antike, die Gothik, die Renaissance. In dieser babylonischen Wirrnis war die in früheren Glanzepochen lebendige Erkenntnis entschwunden, dass der aus dem Leben geschöpfte Zweck als der geistige Inhalt des Werkes die Form gebären muss, in deren Durchbildung sich von selbst das höchste in der Kunst ergibt: die Poesie. Die Erfassung und Durchführung der nur aus dem Wesen der Sache zu schöpfenden Gestaltungsmöglichkeit verlangt allerdings auch bei Aufgaben niederen Ranges eine bedeutende Schärfe, Regsamkeit und Klarheit des Geistes, eine Erregung der Phantasie zu hoher Spannung und die Fähigkeit, aus der besonderen Art der Aufgabe und aus der Eigenschaft des Materials die sachliche und sinngemäße Form zu schöpfen. Eine solche schöpferische Bauthätigkeit ist trotz oder vielleicht gerade wegen der ihr eigenen Zweckbedingung Kunst im höchsten Sinne. Sie gibt den anderen Künsten einen festen Halt, sie ist von Natur aus zur Führung berufen. Man kann sagen, dass Architektur in den großen Blütezeiten die Kunst überhaupt war. Der malerische und plastische Schmuck, sowie die niederen Künste, das Handwerk nämlich, standen im Dienste der Raumidee, die sie als Theile des architektonischen Gedankens zu jener straffen Einheit zusammenfasste, die uns innerhalb der westlichen Cultur zweimal in voller Reinheit und Selbständigkeit entgegentritt, im griechischen Alterthum und im nordischen Mittelalter. In der unmittelbar aus dem Volksempfinden quellenden gothischen Kunst erwächst unter der Führung der Architektur das Handwerk zu solcher Tüchtigkeit, dass es nicht nur den von der römischen Antike ausgehenden Renaissancegedanken mit Leichtigkeit zu bewältigen imstande ist, sondern noch drei Jahrhunderte später, im barocken Zeitalter, die vom höfischen und ecclesiastischen Prunkbedürfnisse dictierte Formensprache namentlich im deutschen Süden so volksthümlich zu gestalten weiß, dass bis auf den kleinbürgerlichen und ländlichen Hausrath herab nur eine künstlerische Ausdrucksform herrscht, und die Regungen einer durchaus einheitlichen Cultur noch im weltentlegensten Waldthal zu verspüren sind. Diese Einheit aller künstlerischen Lebensäußerungen ergab den Stil. Als Vorbild hat er in jenen schöpferischen Epochen unmittelbar nicht geherrscht. Den dogmatischen Stilbegriff hat erst das XIX. Jahrhundert aus der geschichtlichen Betrachtung der Kunst abgeleitet. Winkelmanns Geschichte der Kunst des Alterthums steht an der Schwelle des XIX. Jahrhunderts. Selbst künstlerisch unfruchtbar, aber von Bewunderung erfüllt für die Kunst der Alten, gieng es zunächst mit wissenschaftlichem Eifer an das Studium der alten Kunst heran. Das Entscheidende ist, dass in dem geschichtlichen Betrachten die Nutzbauten aus dem Gebiete der Baukunst fast völlig ausgeschieden wurden. Die Kunstgeschichte bestimmt die Entwickelung der Architektur durch die Monumentalwerke, durch das Grabmal, die Cultusstätte, den Tempel. Das Wahngebilde der griechischen Tempelfront schwebte damals dem Baukünstler bei der Lösung seiner Aufgabe vor, dem sich die Forderungen des praktischen Lebens unterordnen mussten. Die Flucht in das griechische Ideal ist der Zeit des politischen und wirtschaftlichen Katzenjammers durchaus eigenthümlich. Der schöne Schein musste über die Erbärmlichkeit der Gegenwart hinweghelfen. Im Zeitalter der nüchternsten Verstandes- und Erwerbsthätigkeit huldigte die Architektur dem classischen Idealismus, der von der Literatur vorbereitet und genährt, blind gegen alle inneren Widersprüche machte. Dass ein so genialer Künstler wie Schinkel innerhalb dieser Befangenheit Werke von bedeutender eigener Schöpferkraft hervorzubringen wusste, ist nur ein Beleg zu Goethes Wort, dass auch große Männer mit ihrem Jahrhundert durch eine Schwachheit zusammenhängen. Im Übrigen wähnte man, eine neue Glanzepoche der Baukunst sei angebrochen, die Renaissancekünstler wären überboten, man verstände die antiken Formen „rein“ zu



Grabmal der Familie Bodnár in Nyiregyhaza. Vom Architekten Johann Bobula jun. Rechts unten: Thürdetail.

liegende Kunstgewerbe neu belebte, war aus diesem Grunde sicherlich ein nothwendiger Durchgangspunkt. Denn damals war es offenbar geworden, was die Stilschwärmerei der Architektur und die Begeisterung der „Gebildeten“, die ihre Erkenntnisse aus der Kunstgeschichte holten, verhüllt hatten: der tiefe Verfall des Handwerks. In den ersten Jahrzehnten, als die Architektur aufhörte, Volkskunst zu sein, zehrte das Handwerk, der Führung beraubt, seinen unmessbaren Vorrath an Überlieferung auf und schuf noch mitten in der Zeit der griechischen Schwärmerei der Architekten die bürgerlichen Möbelformen, den sogenannten Biedermeierstil, der vorerst von der Stilhetze überrannt, heute erst, wegen seiner Sachlichkeit und Volksthümlichkeit als der Vorläufer des modernen Möbels erkannt wird. Um die Mitte des Jahrhunderts war das Handwerk todt. Während England unabhängig von der auch dort grassierenden Stilarchitektur für seine bürgerlichen Bedürfnisse die Chippendale „Hepplewhite“ und Sheratonmöbel im engen Anschluss an die bodenständige Tradition und an die bürgerliche Architektur des Cottage fortbildete, gaben sich auf dem Festlande späterhin Architektur und Kunsthandwerk damit zufrieden, den reichen Formenschatz des XVI. und XVII. Jahrhunderts zu plündern und die harmlosesten Tagesaufgaben mit einem Gespinst von Stilformen zu überziehen, die, im schreiendsten Widerspruch zum modernen Leben, den Tiefstand der Geschmacksverrohung bezeichnen. Schon sehen wir das Gift der ungesunden, großstädtischen Architekturmacherei, welche die Mietskaserne äußerlich zum Palast stempeln möchte, bereits in das flache Land eindringen und sich in den Bahnhofstraßen der Landstädte breit machen auf Kosten einer alten feinen Cultur, die sich in der örtlichen und ländlichen Bauweise fortfristet, und gerade in Deutschland und Österreich die reichste Ernte verspricht. So vollzieht sich hier der Entwickelungsgang gerade umgekehrt wie in England, wo die Wiederaufnahme dieser ortsthümlichen Baumotive den aufstrebenden niederen Künsten das architektonische Rückgrat gibt: das künstlerische Haus. Also das, was unserem modernen Kunstgewerbe fehlt. Der Aufschwung, der gerade auf diesem Gebiete vor sich geht, entlarvt, was sich bisher unter der Maske der historischen Stile verbarg: den Verfall des architektonischen Könnens.

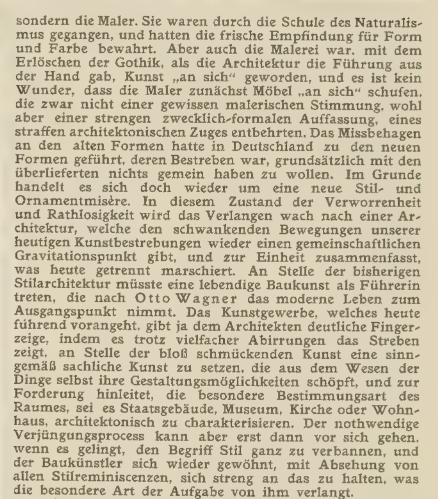
Die Forderungen des modernen Lebens führen allem Anscheine nach auch hier eine Wendung zum Besseren herbei. Denn mitten in der Zeit formalistischer und akademischer Architekturmacherei hatte sich auf allgemein tektonischem Gebiet ein Stil herausgebildet, der neuzeitliche Gedanken und Bedürfnisse mit strenger Sachlichkeit verkörpert. In unseren Bahnhöfen, Riesenbrücken, Eisenbahnwagen, Fahrrädern etc., in der Verwendung der modernsten Baustoffe, wie Glas und Eisen, sehen wir neue Gestaltungsgrundsätze ausgeprägt, Kennzeichen eines Stils, der aus unserer Zeit heraus entstanden ist, den aber die Allgemeinheit künstlerisch anzuschauen noch nicht gewöhnt ist. Auf dem Gebiete des bürgerlichen Hausraths hatten die importierten amerikanischen und englischen Möbel, die das Merkmal der modernen maschinellen Herstellungsweise trugen, ohne dass sie eine Schmach für das ästhetische Empfinden sind, eine fruchtbare Anregung gegeben und zu den erstaunlichen Umwälzungen geführt, die wir im Handwerk in den letzten Jahren wahrnehmen. Nicht die Architekten, die immer noch schwer an der akademischen Tradition tragen, hatten den Wandel herbeigeführt,

handhaben, indem man sie sclavisch copierte. Die Bank von England erhielt nach dem Plane des Architekten Soane keine Fenster, weil der griechische Tempel solche nicht kannte; die Belichtung musste daher vom Hofe aus bewerkstelligt werden. Dafür wurde die eine Ecke dieses Gebäudes als Copie des Rundtempels von Tivoli ausgebildet. Was nicht in die Schablone passte, wurde antik maskiert. Deshalb erscheint auf Hansens Parlamentsgebäude in Wien der Schornstein der Centralheizung als jonische Säule ausgestaltet, aus deren Kopf der Qualm entsteigt, wenn geheizt wird. Von allen Wegen und Irrwegen der Architektur im XIX. Jahrhundert bis zu ihrem heutigen Standpunkt berichtet in lapidarer, von genauester Sachkenntnis zeugender Form Hermann Muthesius in seinem jüngst erschienenen Buche: „Stilarchitektur und Baukunst“*). Er nennt den betrachteten Zeitraum „das Jahrhundert des künstlerischen Chaos“. Von dem classischen Ideal hinweg, wendet es sich auch anderen Vorbildern zu. Immer im Geiste anderer Epochen schaffend, hat es keinen eigenen künstlerischen Ausdruck gefunden. Es hatte keinen Stil, sondern Stile. Alle Gedanken von der Antike bis zum Empire hat es nochmals gedacht, und in der Architektur einen abstracten Formalismus ausgebildet als Architektur „an sich“, als Stilarchitektur. In dem Zweifel jedoch, der heute fast allgemein geworden ist, ob Architektur zu den Künsten gehört, liegt ein gesunder, volksthümlicher Instinct, der unter Kunst nur das Schöpferische begreift und darum unbewusst zwischen Stilarchitektur und Baukunst unterscheidet.

Für das Verhältnis zwischen Baukunst und Volksthum im XIX. Jahrhundert ist nichts so bezeichnend, als die Frage nach dem Stil. In der That ist das geringe Interesse der Allgemeinheit für die Architektur in dieser Frage erschöpft. Man ist eben gewöhnt, in der Kunst nicht die Wirkung, sondern die Belehrung zu suchen. Nicht mehr der Künstler spricht zum Volke, sondern der ästhetische Kunstprofessor, der belehrt, begutachtet, kritisiert und systematisiert. Aber trotz des ungeheuren Aufwandes an Ästhetik und Archäologie hatte der Kunstgeschmack der Menge keine Läuterung erfahren. Ja man kann behaupten, dass Kunstsinn kein Bildungsbestandtheil der Gesellschaft des abgelaufenen Jahrhunderts war. Als mit dem Zusammenbruch der alten Stände am Ende des XVIII. Jahrhunderts der kunstliebende Edelmann vom Schauplatz abgetreten war, hatten die Künste ihren berufenen Kenner und Beschützer verloren. Der fleißige Bürger, der Gelehrte, der Kaufmann hatten wenig Sinn für intime Kunstpflege. Das mit der wirtschaftlichen und politischen Erstarkung des Großbürgerthums seit den siebziger Jahren erwachte Luxusbedürfnis entsprang keineswegs der Kunstfreude, sondern dem protzenhaften Dünkel, der sich in der Überladung nicht genug thun kann. Der Begriff von Luxus, der sich in der zweiten Jahrhundertshälfte mit Kunst identificierte, hat das Empfinden aller Volkskreise bis zu den tiefsten Schichten herab vergiftet, und die damals aufgegriffenen Formen der Renaissance der traurigsten Verpöbelung anheimgegeben. Die Palazzoarchitekturen elender vorstädtischer Mietskasernen und die sogenannten stilgerechten Interieurs sind geradezu typisch geworden für das unkünstlerische Jahrhundert. Denn für die künstlerische Beurtheilung einer Zeit oder eines Volkes sind nicht so sehr die Museen, Akademien, Stiftungen und Kunstvereine maßgebend, sondern die Frage, ob und wieweit die Kunst zu den Lebensnothwendigkeiten des Volkes gehört. Luxus und Kunst sind daher fast entgegengesetzte Begriffe. Die durch Georg Hirths Publication: „Das deutsche Zimmer“ veranschaulichte Bewegung, die das völlig darnieder-

*) Mühlheim Ruhr 1902. Verlag von K. Schimmelpfeng.





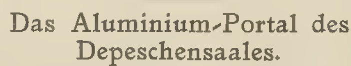
Portal des Depeschensaales der Tageszeitung »Die Zeit« in Wien.
Vom k. k. Oberbaurath Prof. Otto Wagner.

sondern die Maler. Sie waren durch die Schule des Naturalismus gegangen, und hatten die frische Empfindung für Form und Farbe bewahrt. Aber auch die Malerei war, mit dem Erlöschen der Gothik, als die Architektur die Führung aus der Hand gab, Kunst „an sich" geworden, und es ist kein Wunder, dass die Maler zunächst Möbel „an sich" schufen, die zwar nicht einer gewissen malerischen Stimmung, wohl aber einer strengen zwecklich-formalen Auffassung, eines straffen architektonischen Zuges entbehrten. Das Missbehagen an den alten Formen hatte in Deutschland zu den neuen Formen geführt, deren Bestreben war, grundsätzlich mit den überlieferten nichts gemein haben zu wollen. Im Grunde handelt es sich doch wieder um eine neue Stil- und Ornamentmisère. In diesem Zustand der Verworrenheit und Rathlosigkeit wird das Verlangen wach nach einer Architektur, welche den schwankenden Bewegungen unserer heutigen Kunstbestrebungen wieder einen gemeinschaftlichen Gravitationspunkt gibt, und zur Einheit zusammenfasst, was heute getrennt marschiert. An Stelle der bisherigen Stilarchitektur müsste eine lebendige Baukunst als Führerin treten, die nach Otto Wagner das moderne Leben zum Ausgangspunkt nimmt. Das Kunstgewerbe, welches heute führend vorangeht, gibt ja dem Architekten deutliche Fingerzeige, indem es trotz vielfacher Abirrungen das Streben zeigt, an Stelle der bloß schmückenden Kunst eine sinngemäß sachliche Kunst zu setzen, die aus dem Wesen der Dinge selbst ihre Gestaltungsmöglichkeiten schöpft, und zur Forderung hinleitet, die besondere Bestimmungsart des Raumes, sei es Staatsgebäude, Museum, Kirche oder Wohnhaus, architektonisch zu charakterisieren. Der nothwendige Verjüngungsprocess kann aber erst dann vor sich gehen, wenn es gelingt, den Begriff Stil ganz zu verbannen, und der Baukünstler sich wieder gewöhnt, mit Absehung von allen Stilreminiscenzen, sich streng an das zu halten, was die besondere Art der Aufgabe von ihm verlangt.

Es darf nun freilich nicht übersehen werden, dass das künstlerische Schaffen wesentlich von der allgemeinen Cultur bedingt ist, und von der Fähigkeit des Einzelnen und der Gesellschaft abhängt, künstlerische Bedürfnisse zu haben. Man kann sich darüber keiner Täuschung hingeben, dass unsere moderne Gesellschaft anscheinend noch gar nicht das Bedürfnis hat, ihre Umgebung künstlerisch gestaltet zu sehen, und dass alle Anstrengungen zunächst darauf gerichtet sein müssen, dem Einzelnen und der Allgemeinheit das längst entschwundene Selbstbewusstsein und das feine Taktgefühl zu geben, nicht anders scheinen zu wollen als man ist. Die Kunst ist vielleicht letztenendes Sache des Taktgefühls, welches Übereinstimmung von Wesen und Form verlangt. Das leicht bewegliche Kunstgewerbe konnte natürlich rascher der neuen Anschauung folgen, als die Baukunst, die schwerfälligste aller Künste, die zugleich für Generationen schafft. Soll sie neuzeitlich werden, so bedingt sie freilich als Grundstein eine volksthümliche künstlerische Cultur. Das mag eine Erklärung sein, warum die Architektur im allgemeinen so stark im Rückstand geblieben ist. Wenn Muthesius, die heutigen Kunstzustände in den verschiedenen Ländern vergleichend, zu dem Ergebnis kommt, dass „nur in Wien, wo die Architektenschule Otto Wagners schon seit Jahren auf eine künstlerisch freiere, dem Zweckmäßigkeitsbedürfnisse Rechnung tragende Architektur hingearbeitet hatte, die Baukunst von vorneherein in der Lage und bereit war, eine Verbindung mit dem neu aufstehenden Kunstgewerbe einzugehen", so ist damit anerkannt, dass sich gerade hier jener Gedanke am klarsten durchsetzt, der keine Specialkünste, sondern nur eine große Allgemeinkunst kennt. Sie kann sich nur unter der Führung der Architektur entwickeln, welche, von schemenhaftem Stilbegriff befreit, als lebendige Baukunst das Chaos in Einheit und Ordnung auflöst.

Allgemeine Gesichtspunkte hat bereits Oberbaurath Otto Wagner in seinem Buche: „Moderne Architektur" niedergelegt. Die kleine Schrift von H. Muthesius verfolgt die geschichtlichen Wandlungen der Architektur seit hundert Jahren bis zu den jüngsten Erscheinungen, welche die Entwickelung natürlich gesunder Zustände erwarten lassen. Knappe 67 Seiten, aber sie sprechen Bände. Dieses Buch, welches den entscheidenden Wendepunkt bezeichnet, in dem sich unsere Kunstentwickelung befindet, erscheint durchaus berufen, Klärung in die noch vielfach verworrenen Kunstbegriffe zu bringen.

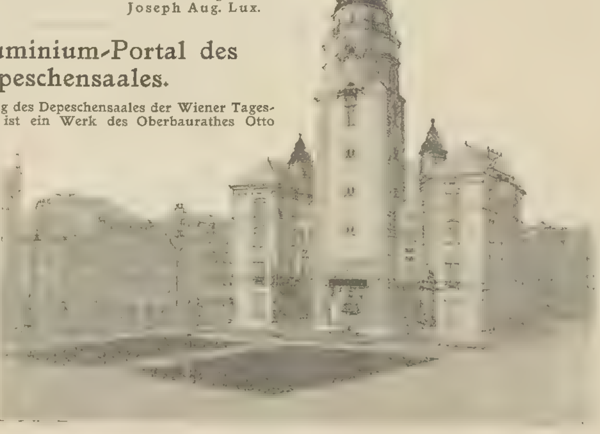
Joseph Aug. Lux.



Das Aluminium-Portal des Depeschensaales.

Die Einrichtung des Depeschensaales der Wiener Tageszeitung: „Die Zeit" ist ein Werk des Oberbaurathes Otto Wagner. Auch das Aluminium-Portal. Es dürfte der erste Fall sein, wo der jüngste Baustoff: das Aluminium, zu einer so vorherrschenden Anwendung kommt. Einige Erfahrungssätze lassen sich aus diesem Beispiele ableiten. Der schöne Silberglanz, die Unveränderlichkeit, daher die leichte Reinbarkeit, lassen dieses Metall für solche Zwecke außerordentlich geeignet erscheinen. Bei diesem Portale ist Aluminium auf Eisen montiert. Mit weitaus größerem Vortheile könnte es auch auf Holz montiert werden, und würde solcherart die Sauberkeit unserer Stadtläden auf das höchste gesteigert werden können. Das hängt sehr stark mit der Ästhetik zusammen. Und noch ein Moment. Das ist der Gestaltungsgrundsatz, der diesem Metalle innewohnt. Es verträgt keine Verkünstlichung der Form. Eine Holzgrundlage, die mit diesem Metalle überzogen werden soll, muss constructiv — einfach, also rein zwecklich — formal behandelt sein, ohne Schnörkel und Barockvoluten, oder Renaissance-Architekturen, die wir an Geschäftsportalen nur allzu oft wahrnehmen müssen. Die Rückkehr zum Einfachen, Natürlichen, schlechthin Nothwendigen, ist der Weg des Fortschrittes. Wer zu diesem Metall greift, muss diesen Weg gehen.

L—x.



Concurrenzentwurf für das »Schmetterhaus« in Troppau. Vom Architekten Rudolf Tropsch.
(Links oben: Situation.) (Tafel 93.)



Concurrenzentwurf für die Sparcasse mit Hotel und Post in Schluckenau. Preisgekrönt. Von den Architekten Albrecht Michlert, Fritz Mahler. (Rechts unten: Grundriss; Text und Grundriss in der Beilage.)



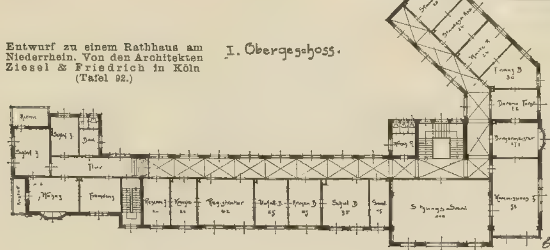
Concurrenzproject für die Staatsrealschule in Teplitz-Schönau. (Tafel 91.)

Von den Architekten Moriz Balzarek und Conrad Bittner.

Bestimmend für vorliegendes Project waren folgende Grundsätze:
1. Größtmögliche Ruhe für die Lehrräume; daher Entfernung des Schulgebäudes von der verkehrs- und staubreichen Lastenstraße (Alleegasse).
2. Anordnung des Haupteinganges und der wichtigsten Räume an der Ecke der „Forstgasse" und der Verlängerung der „Grünen Ringgasse", also die architektonische Hervorhebung dieses Punktes.
3. Entfernung aller jener Bautheile, aus dem Schulgebäude, welche sowohl in räumlicher Hinsicht nicht hineinpassen, als auch den Unterricht störend beeinflussen können. Daher die Anordnung eines eigenen Directorwohngebäudes, Verlegung der Schuldienerwohnung in das Souterrain des Hauptgebäudes, Ausführung eines eigenen Turnhallenbaues.

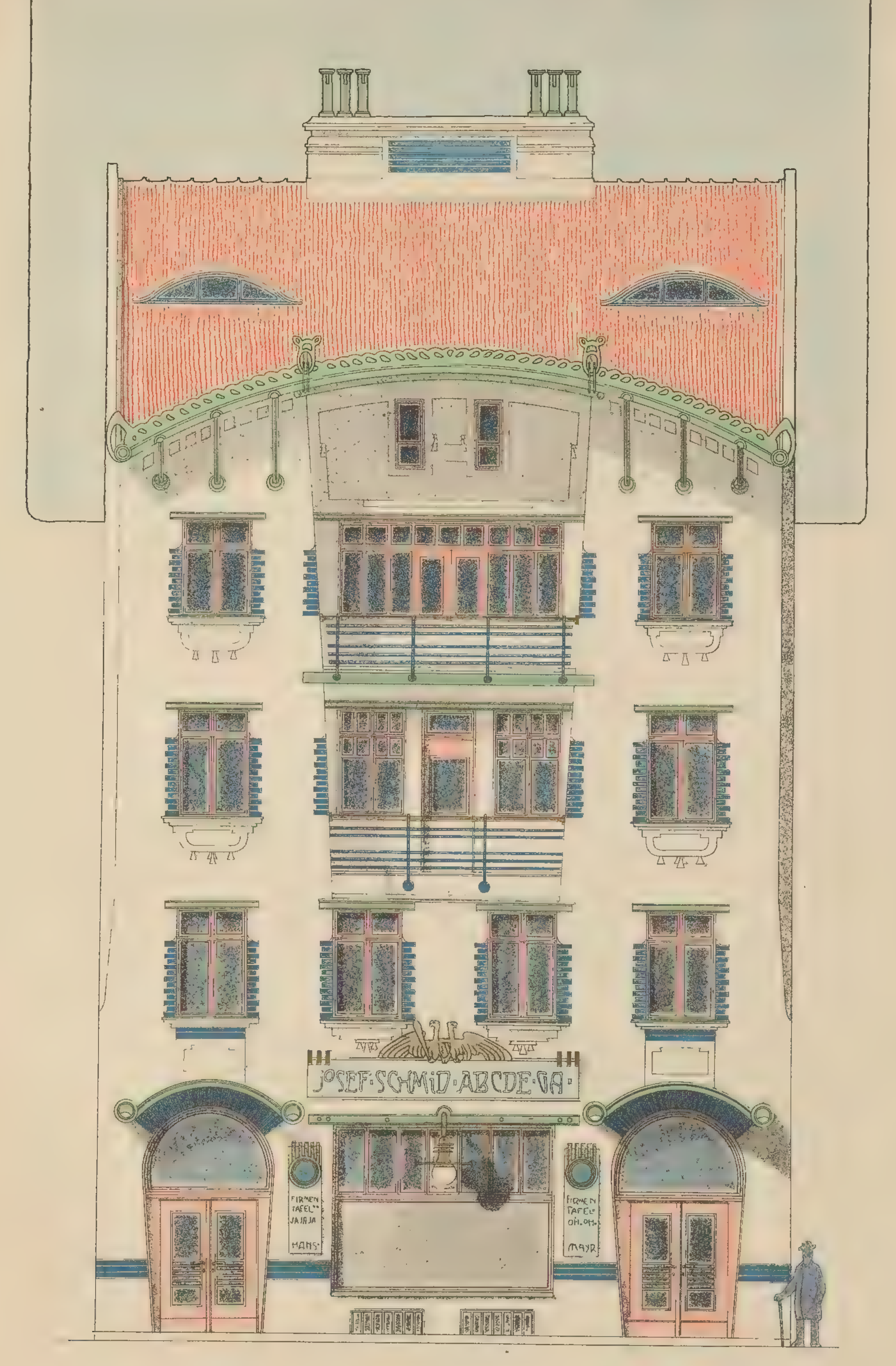
Eingeschlossen von dem Hauptgebäude, der Turnhalle und den beides verbindenden offenen Arcaden wird der Sommerturnplatz. Besonderes Augenmerk wurde auf eine geräumige Wandelhalle, zweckentsprechendes Stiegenhaus gerichtet. Der Raum unter den Stiegenarmen, anschließend an die Wandelhalle, ist für Kleiderablagen leicht und zweckmäßig auszunützen. Die Façade wurde als in Putz mit theilweiser Verwendung von gelben Verblendern gedacht.

Entwurf zu einem Rathhaus am Niederrhein. Von den Architekten Ziesel & Friedrich in Köln (Tafel 92.)



Grabdenkmal der Familie G. Bruch in Saarbrücken.

Es wurde beschlossen, Herrn Bruch als Ehrenbürger der Stadt ein würdiges Grabdenkmal zu setzen; man übertrug die Entwurfs- und Ausführungsarbeiten dem Architekten C. Jagersberger. Das Grabdenkmal weicht als solches von Traditionen ab; es ist ganz frei von Vorbildern von dem Künstler entworfen. Als Material wurde bester Eifeler rosarother Sandstein gewählt. Die Schriftplatten sind aus belgischem Syenit hergestellt. Die Herstellungskosten beliefen sich auf 5000 Mark.



EIN WOHN- U. GE-SCHÄFTSHAUS FÜR KREMS

Vom Architekten Hans Mayr

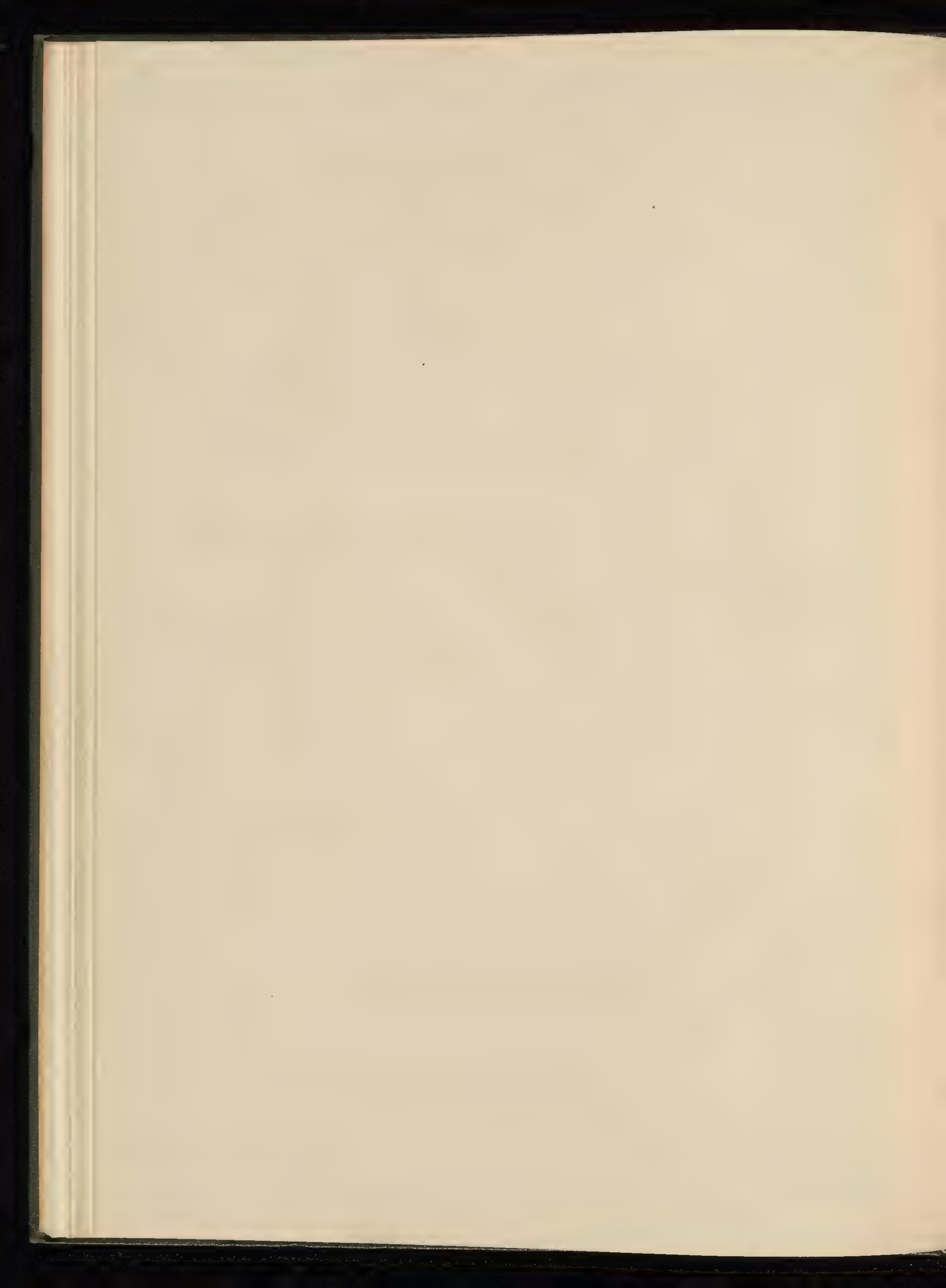
Verlag von Anton Schroll & Co., Wien

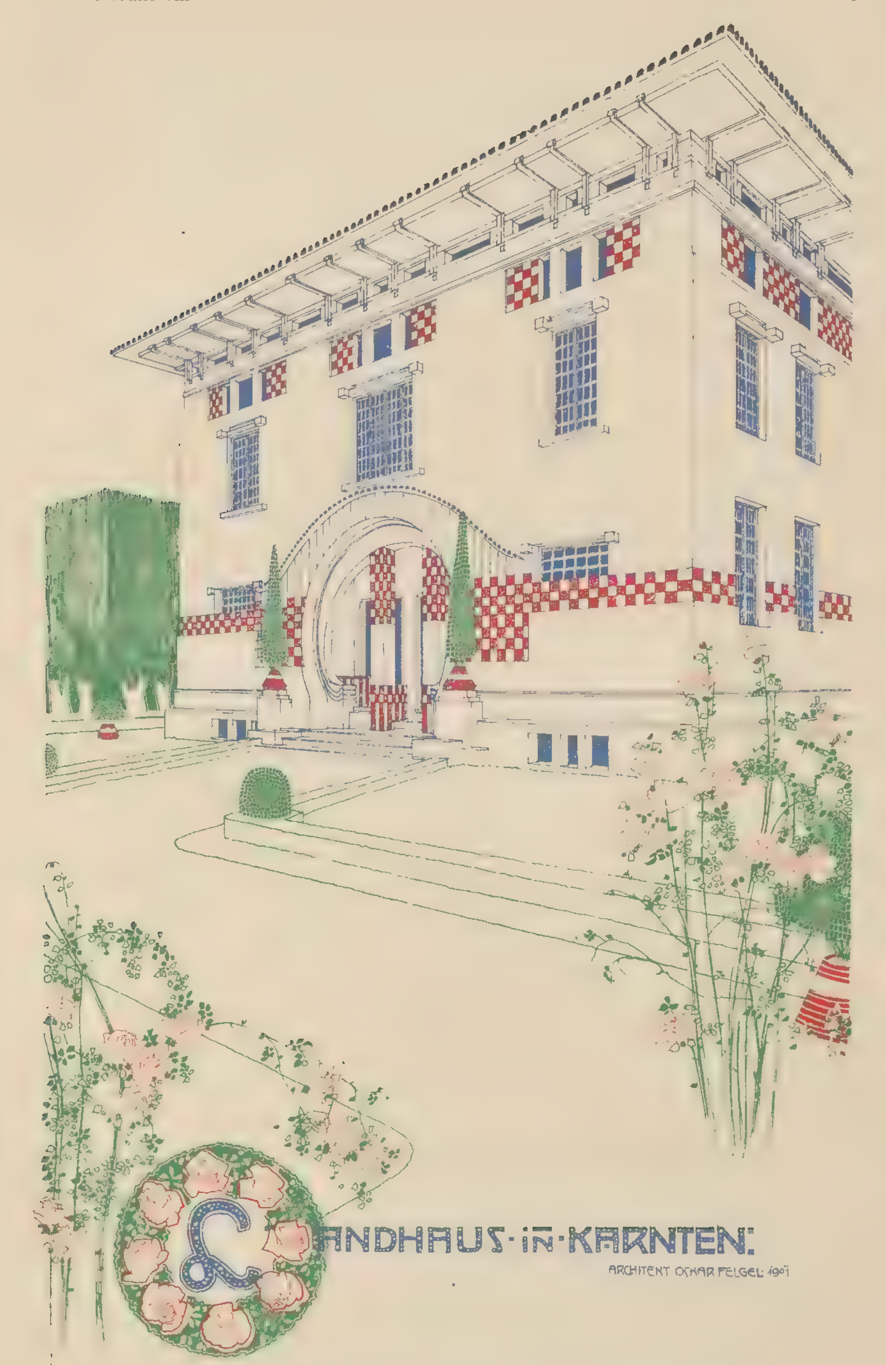


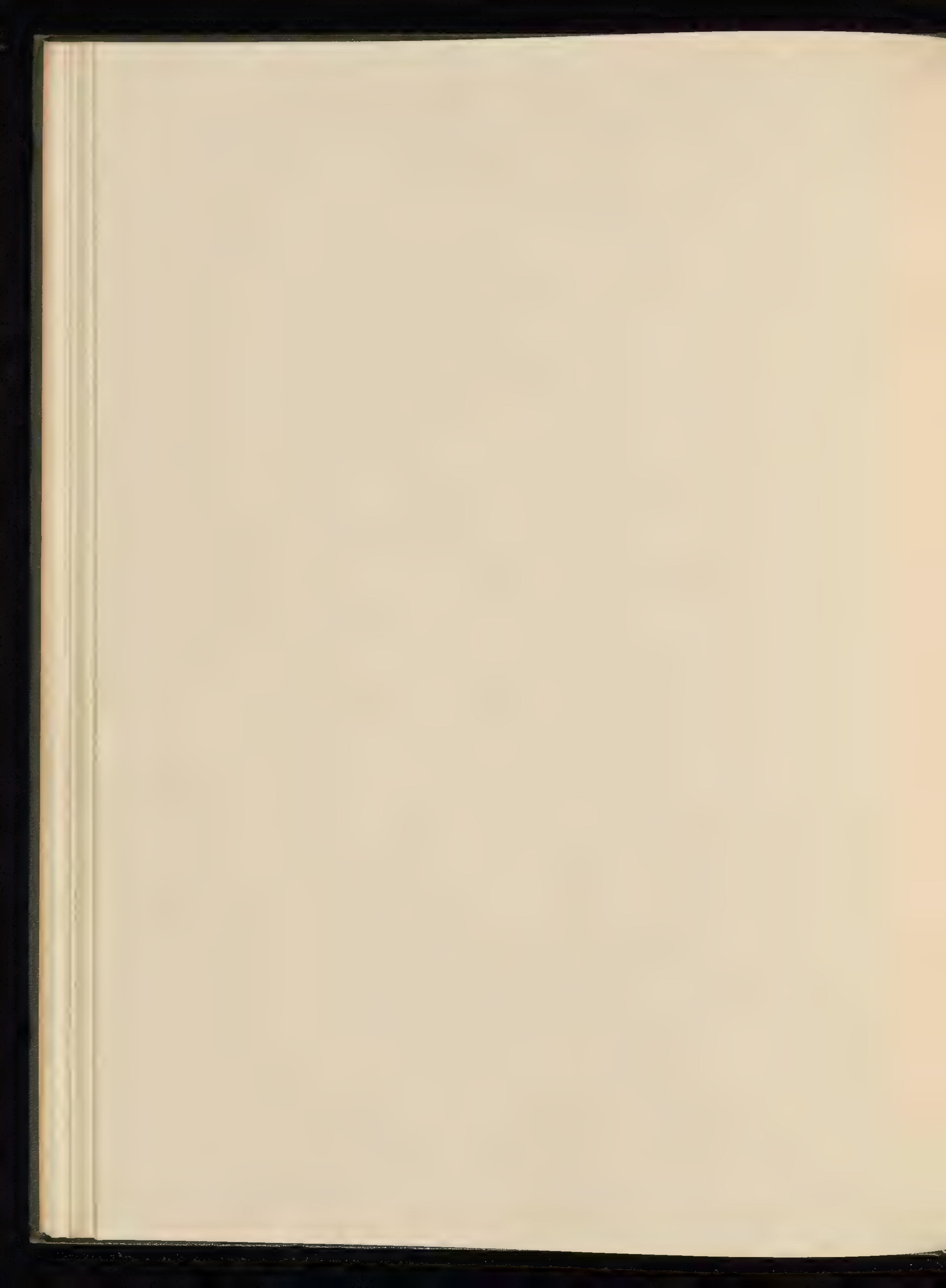


Entwurf vom Architekten R. Tropsch.

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien




LANDHAUS · IN · KARNTEN:
ARCHITEKT OSKAR FELGEL 1907





Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Trauer.
Architekturskizze vom Architekten Leopold Bauer.





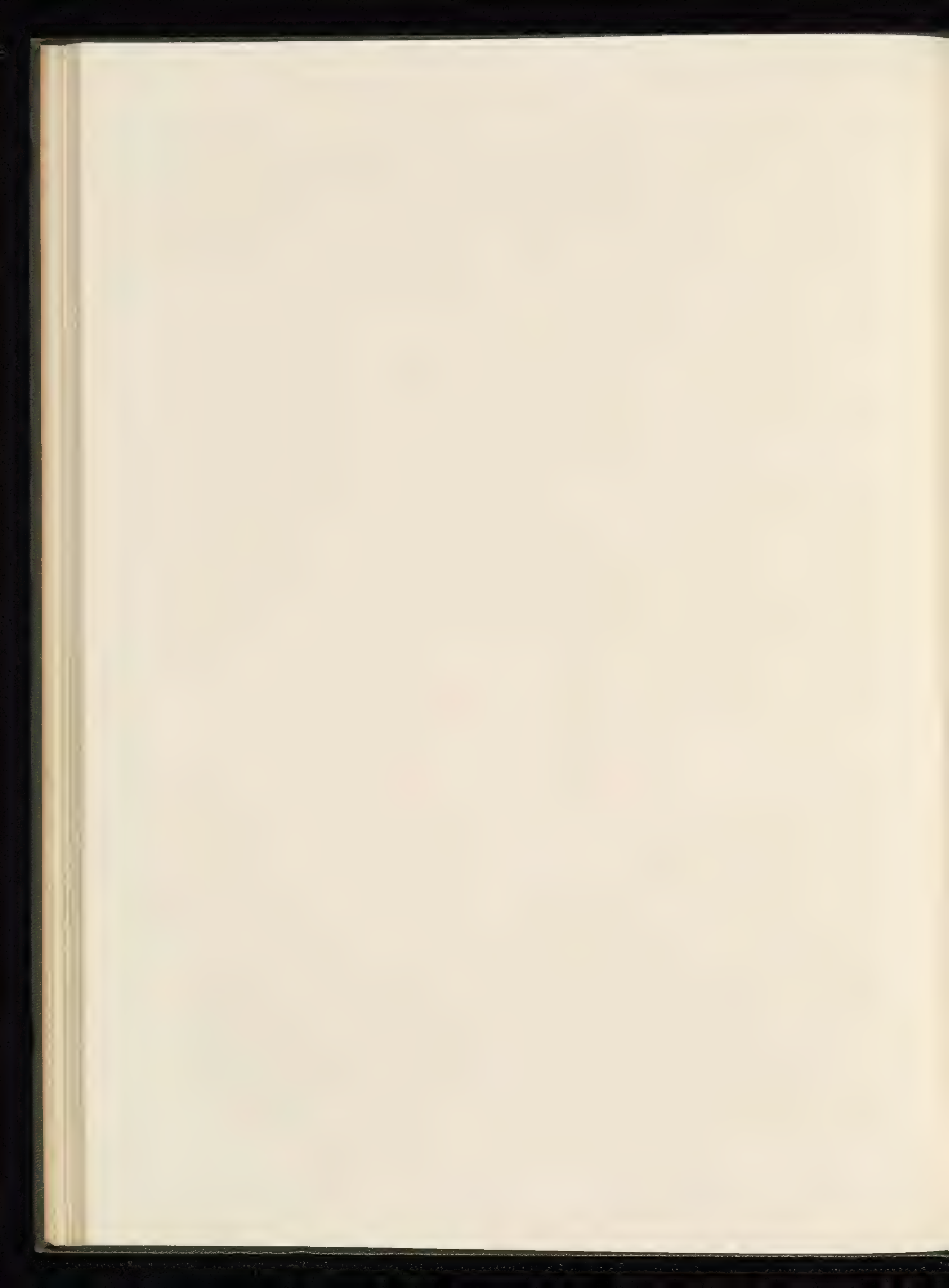
Wettbewerb für das Kaiser Franz Joseph-Stadt-Museum in Wien
Vom k. k. Oberbaurath und Professor Otto Wagner

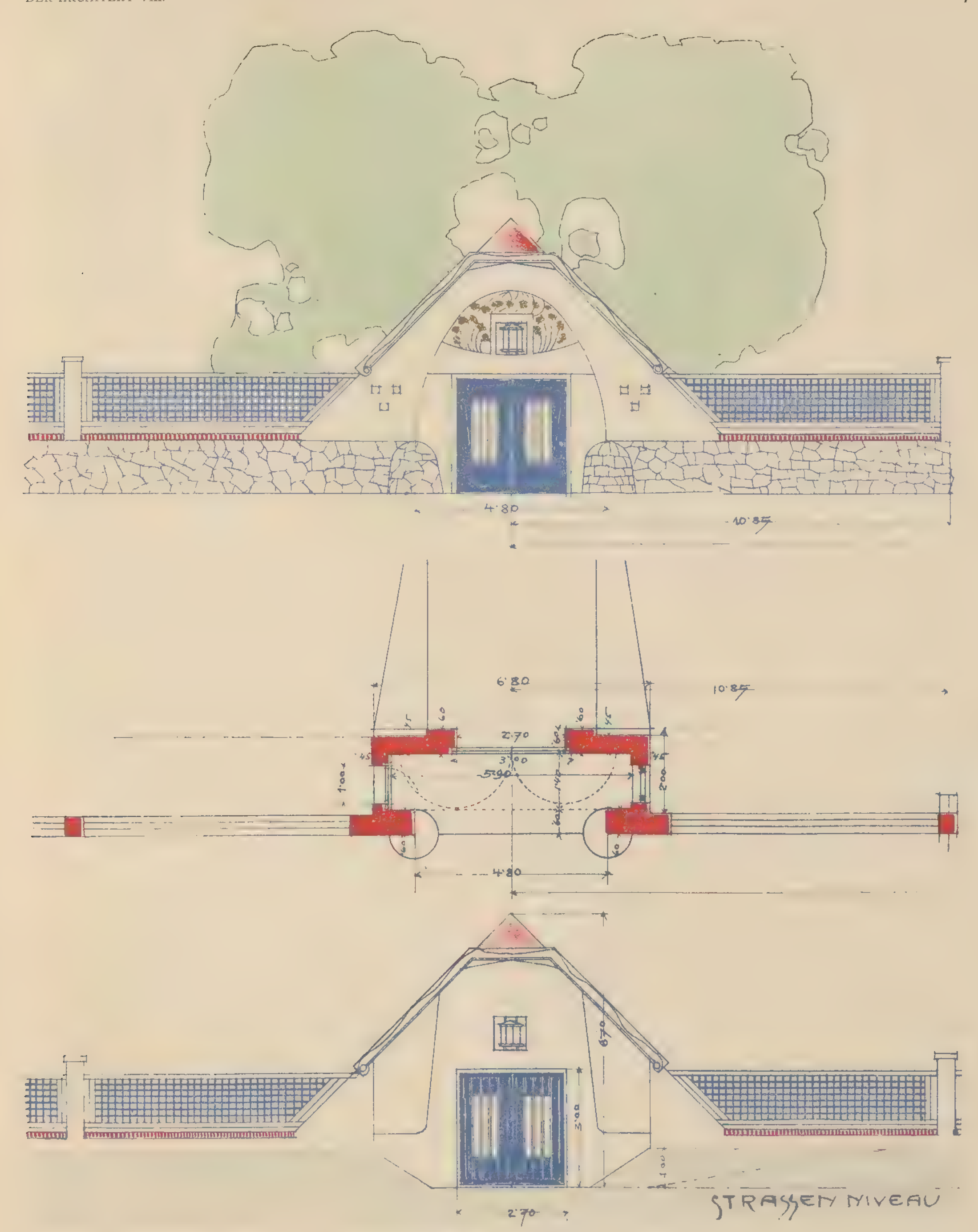




Verlag von Anton Schroll & Co., Wien

Wettbewerb für das Kaiser Franz Joseph-Stadt-Museum in Wien
Vom k. k. Oberbaurath und Professor Otto Wagner





[illegible] Wohnhaus in Brünn. Garten-Eingang

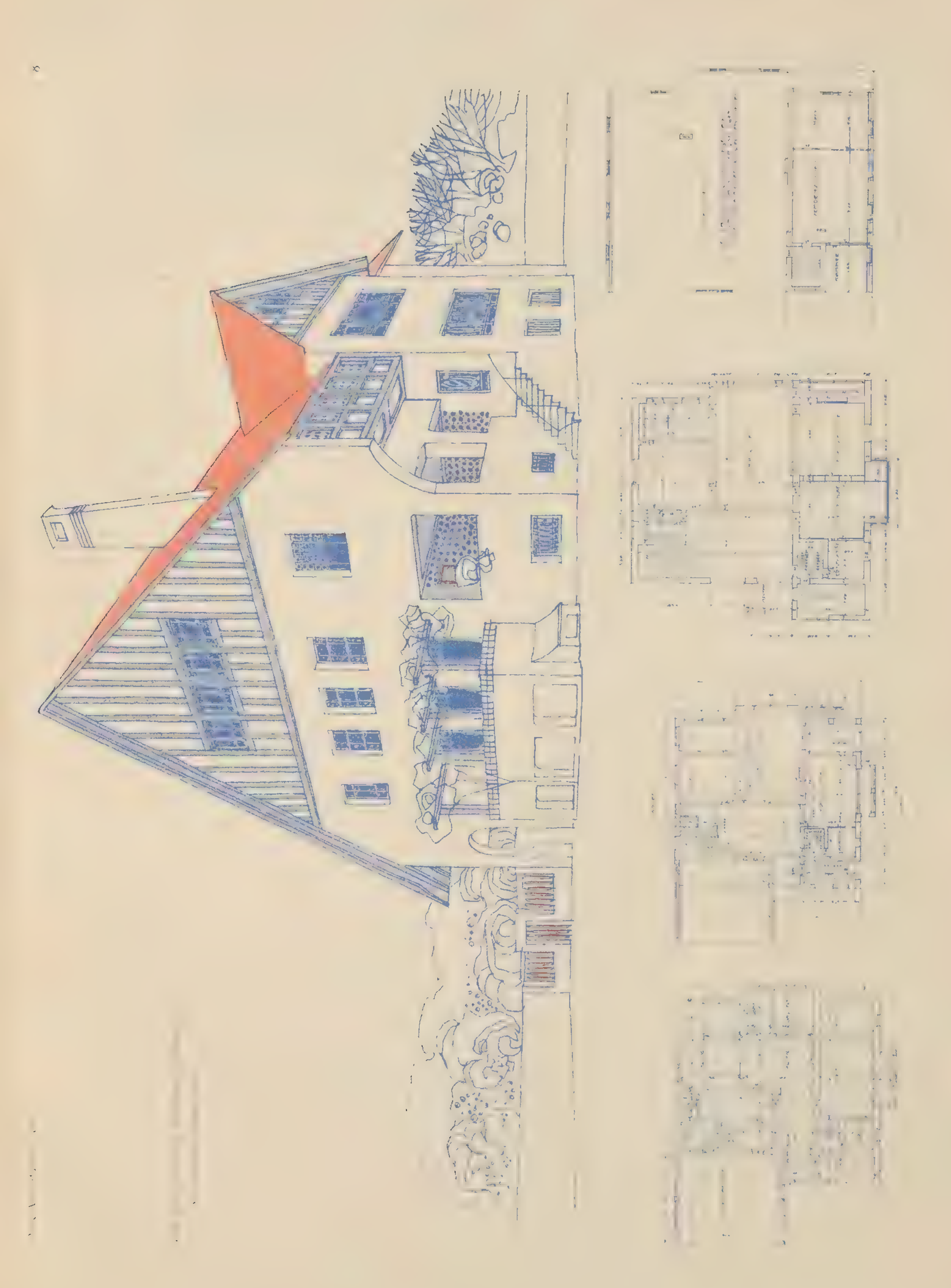
Vom Architekten Leopold Bauer

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien



»Der hohe Giebel«, Wohnhaus in Brünn.

Vom Architekten Leopold Bauer



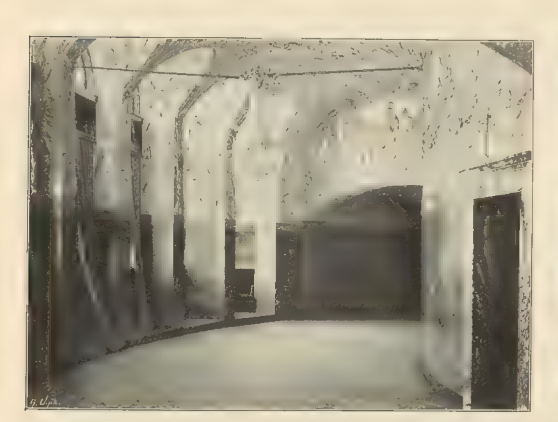


Wohnhaus

Vom Architekten [illegible]



Theatergebäude in Aarhus (Jütland).
Vom Architekten H. Kampmann.

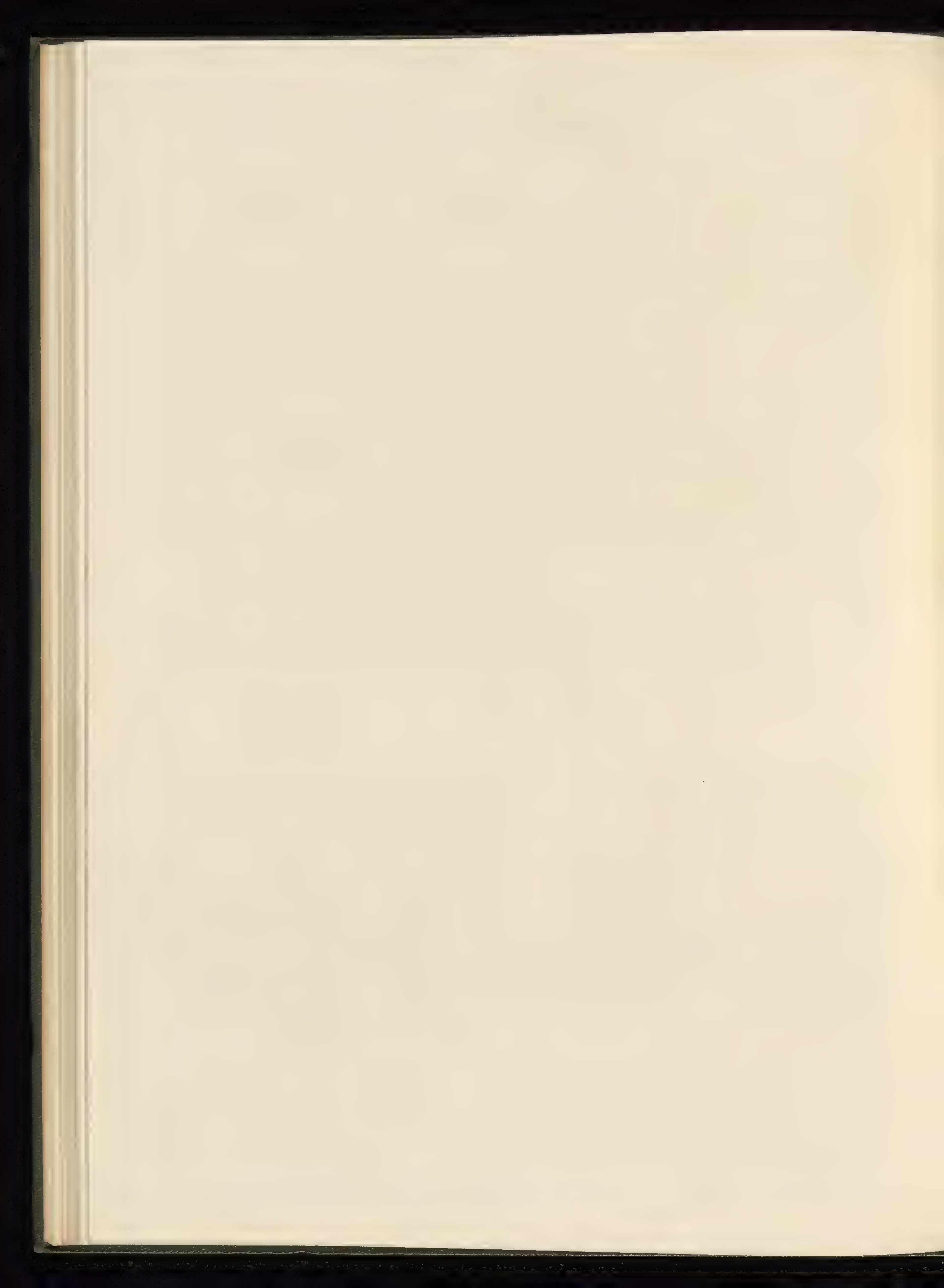


Foyer des Theaters in Aarhus.



Haupteingang des Theaters in Aarhus.

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.





Villa P. S. Kroyer, Kopenhagen.
Vom Architekten Plesner.



Villa C. Kohler, Kopenhagen.
Vom Architekten Ph Schmidt

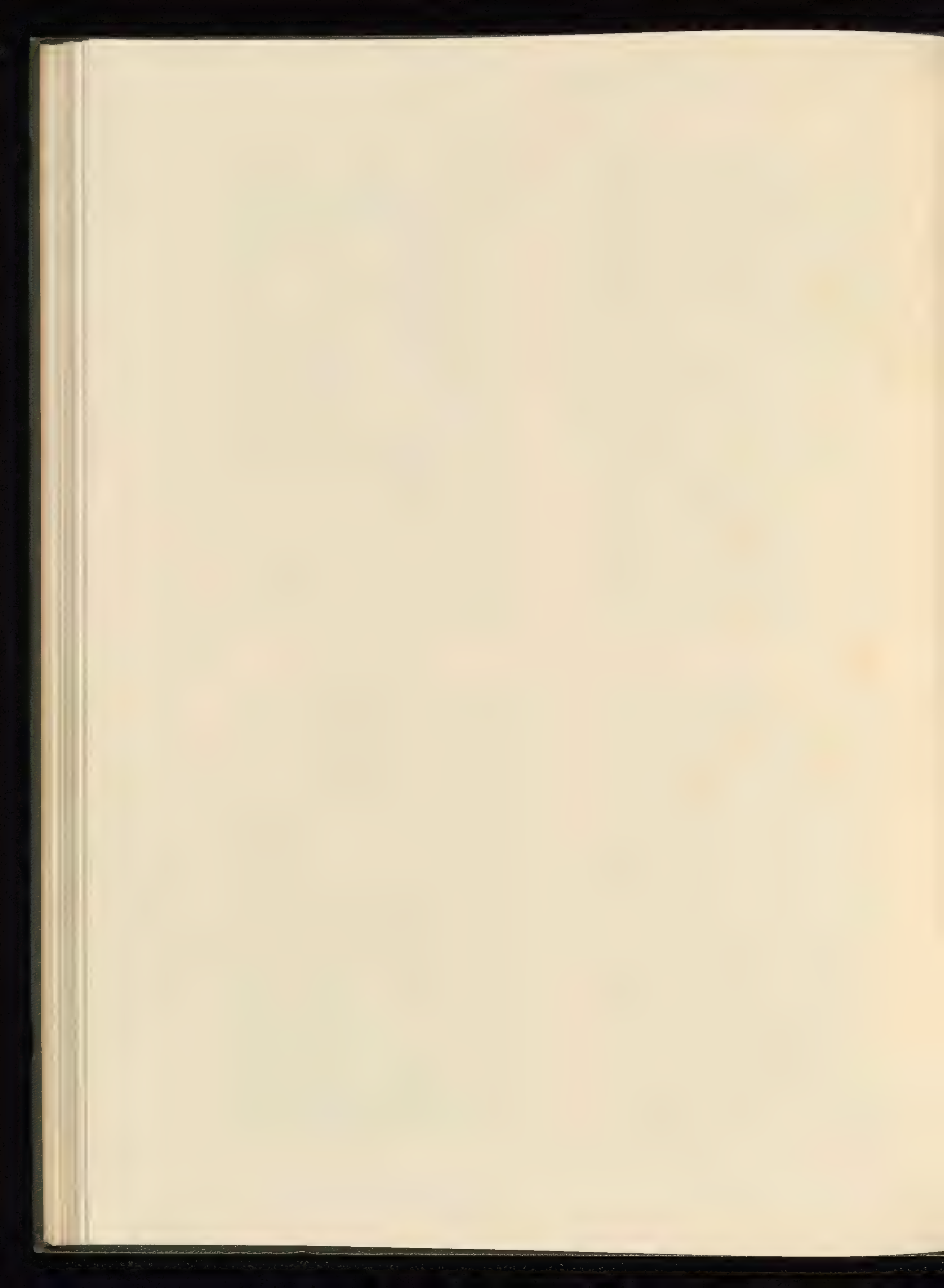


Villa O. Benzon, Kopenhagen.
Vom Architekten O. Clemmensen.



Villa Heegaard, Kopenhagen.
Vom Architekten Plesner

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien





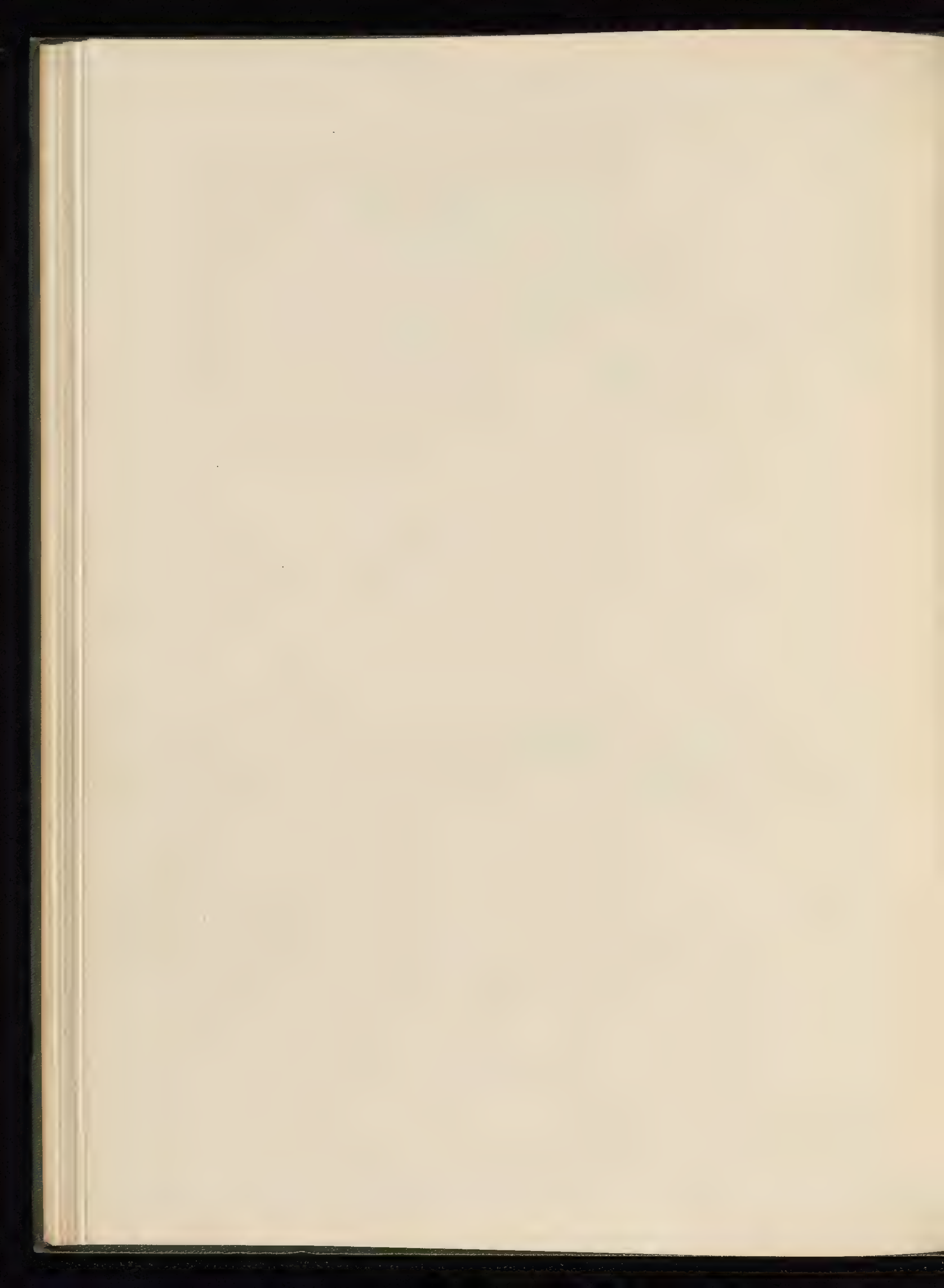
ERSTER STOCK

VORDER ANSICHT

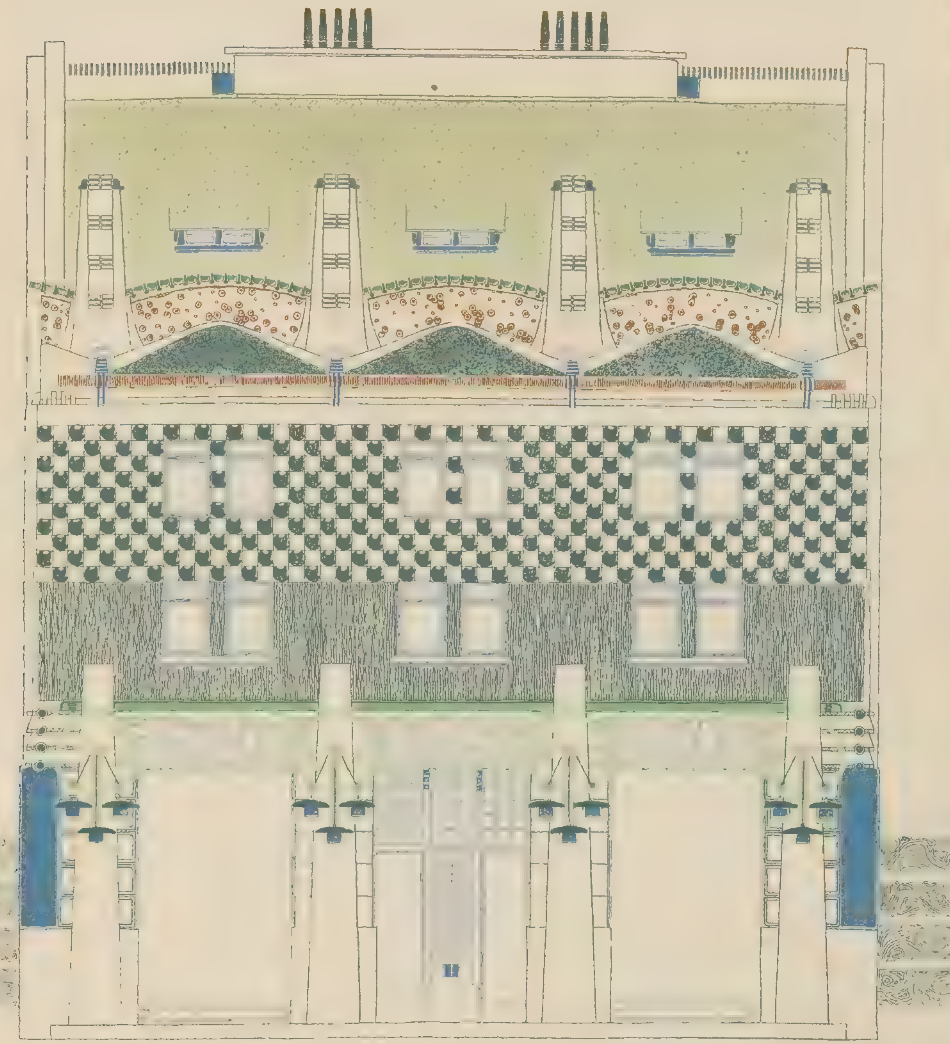
Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Museum römischer Ausgrabungen in Carnuntum.

Von den Architekten Fr. Ohmann und Aug. Kirstein.



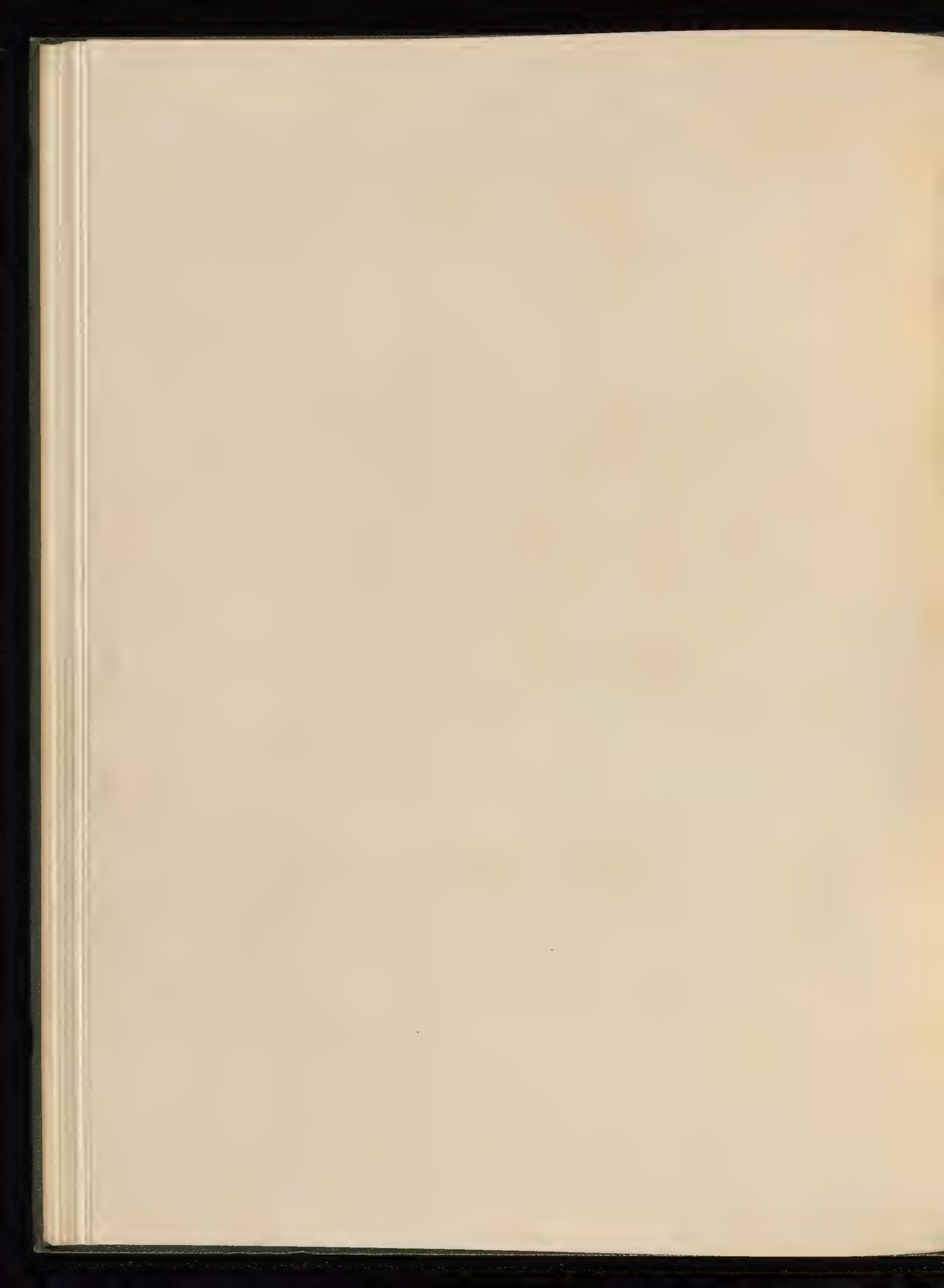
LANDHAUS



Landhaus.

Entwurf vom Architekten Wunibald Deininger

Verlag von Ant











Beamten-Wohngebäude Rudolf Grimm in Fischamend, N.-Öst.

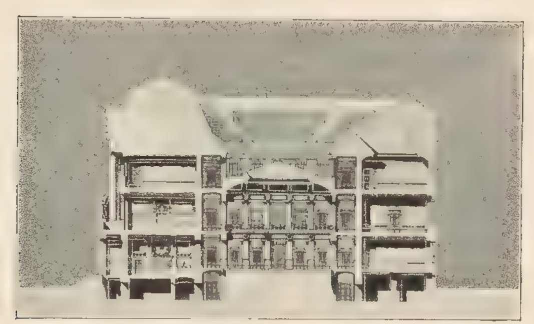
Ansicht, Hofansicht und Grundriss des Wohnhauses eines Arztes in Fischamend, N.-Öst.

Vom Architekten Albert H. Pecha. (C. M.)

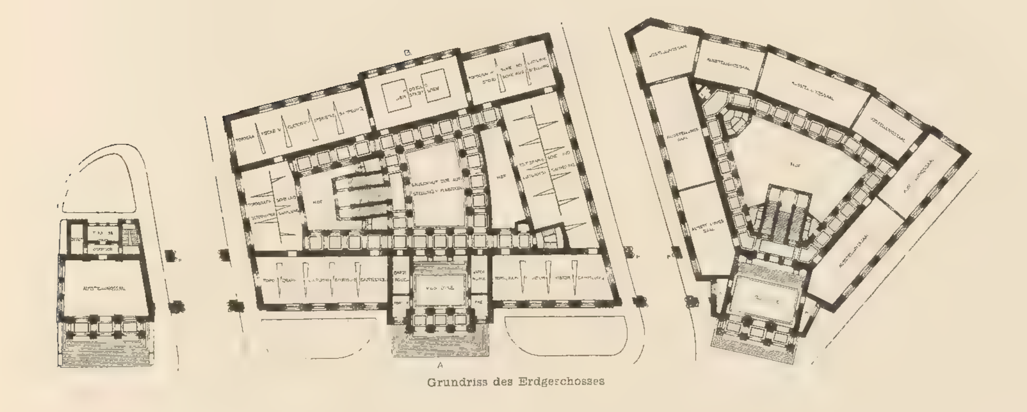




Ansicht der Hauptfacade.



Querschnitt.

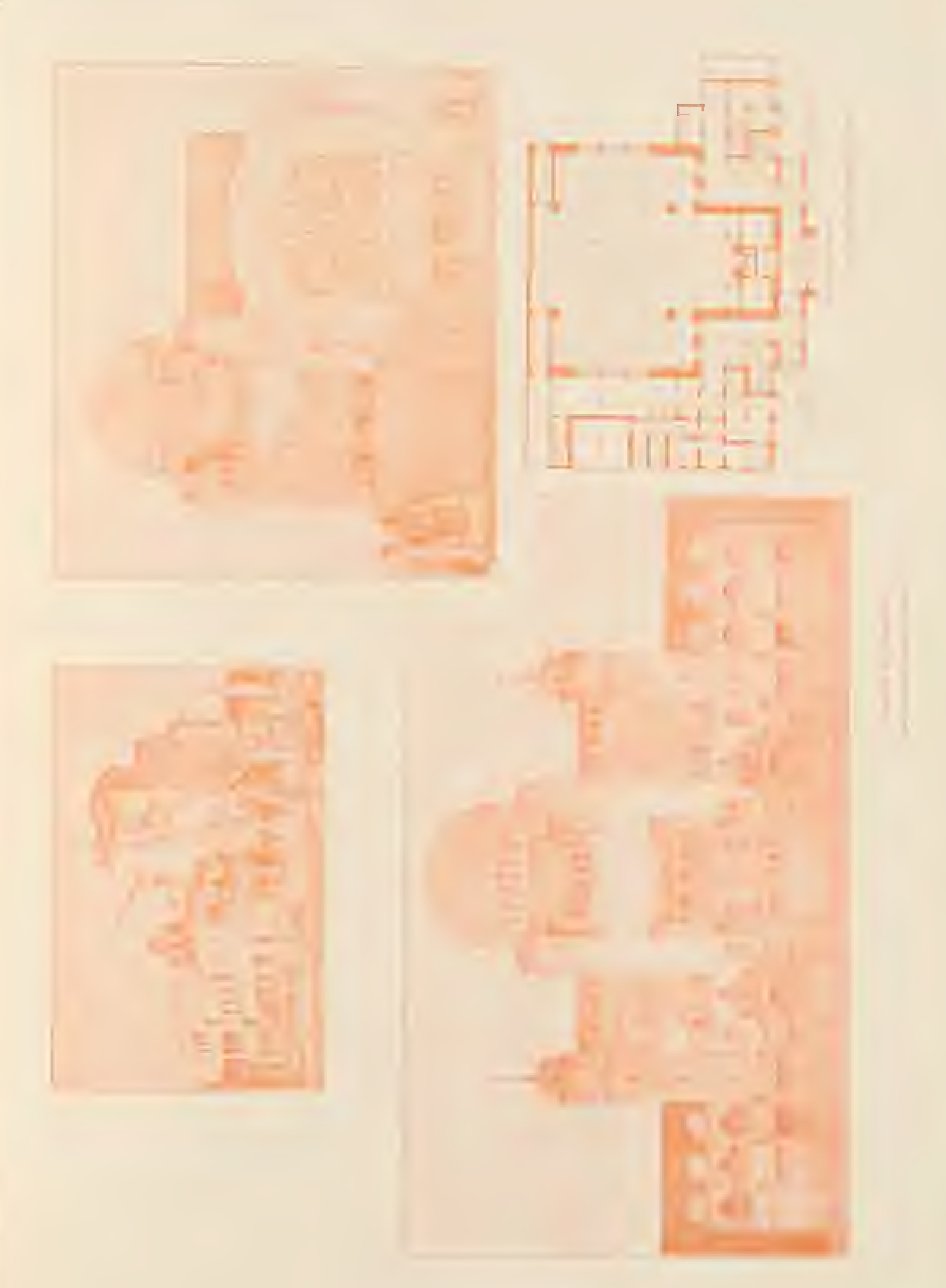


Grundriss des Erdgerchosses

Wettbewerb für das Kaiser Franz Joseph-Stadtmuseum in Wien.

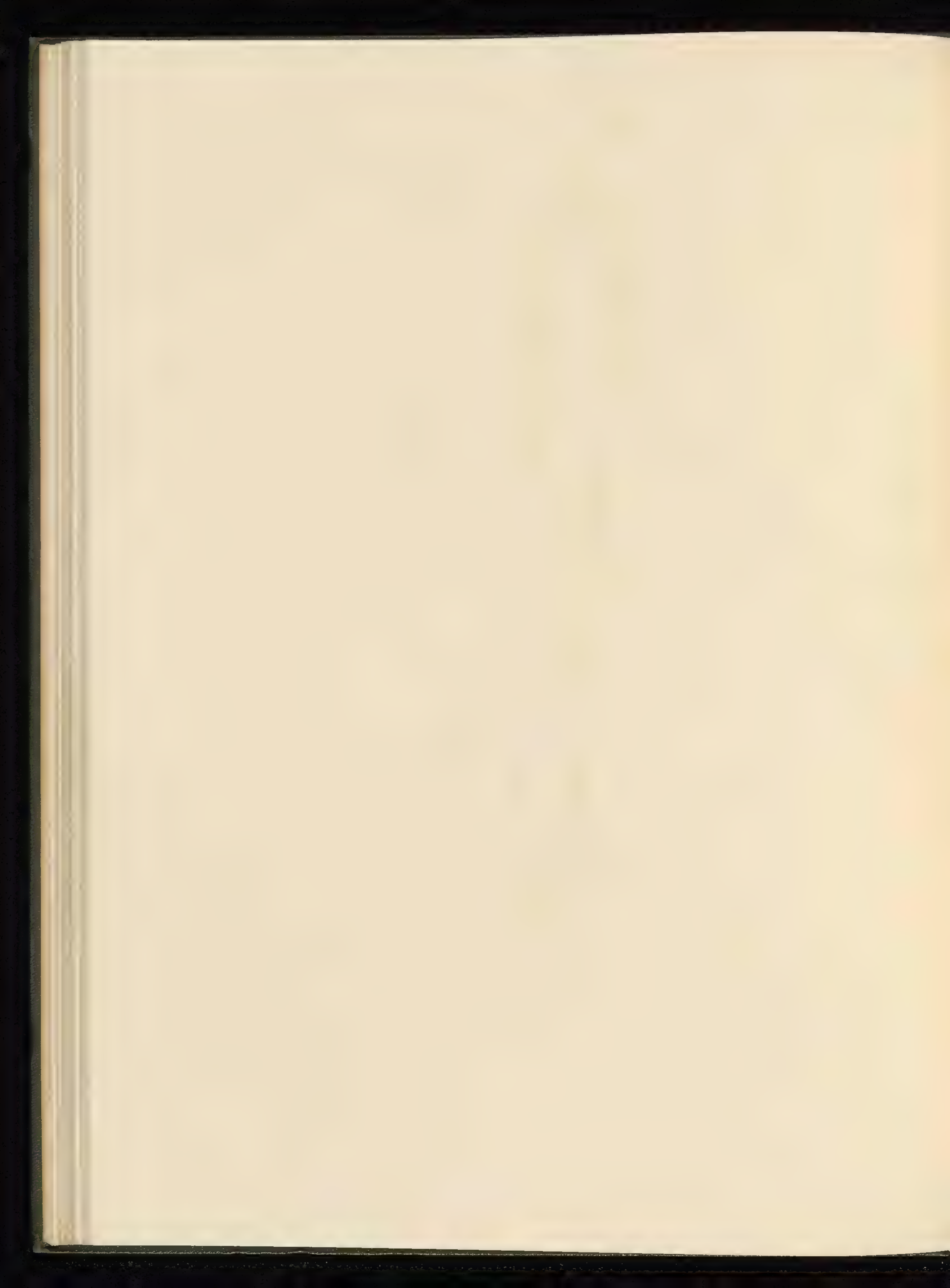
Vom Architekten Albert H. Pecha. (C. M.







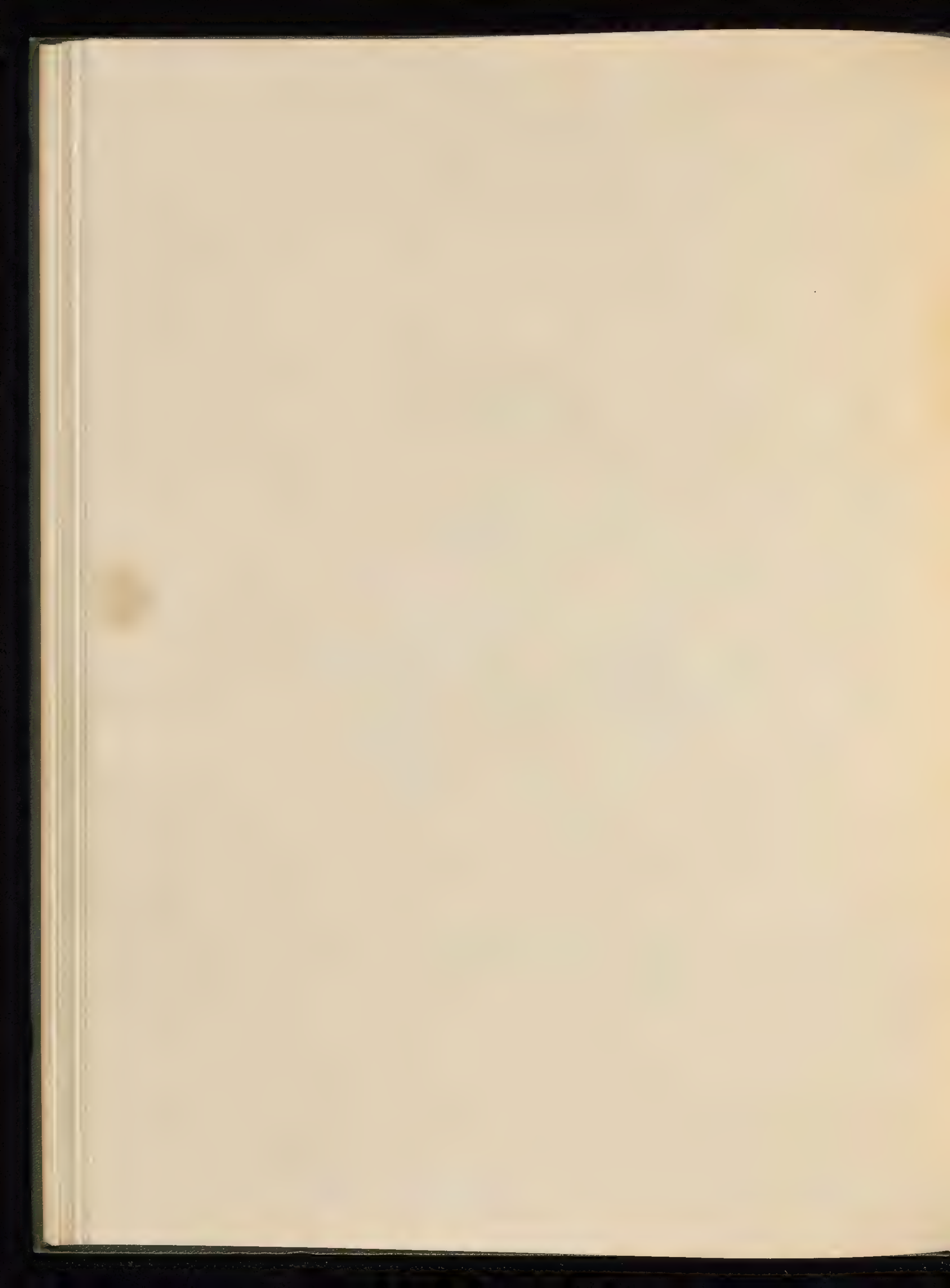






DAS ALTE HAUS.

Vom Architekten Oskar Felgel



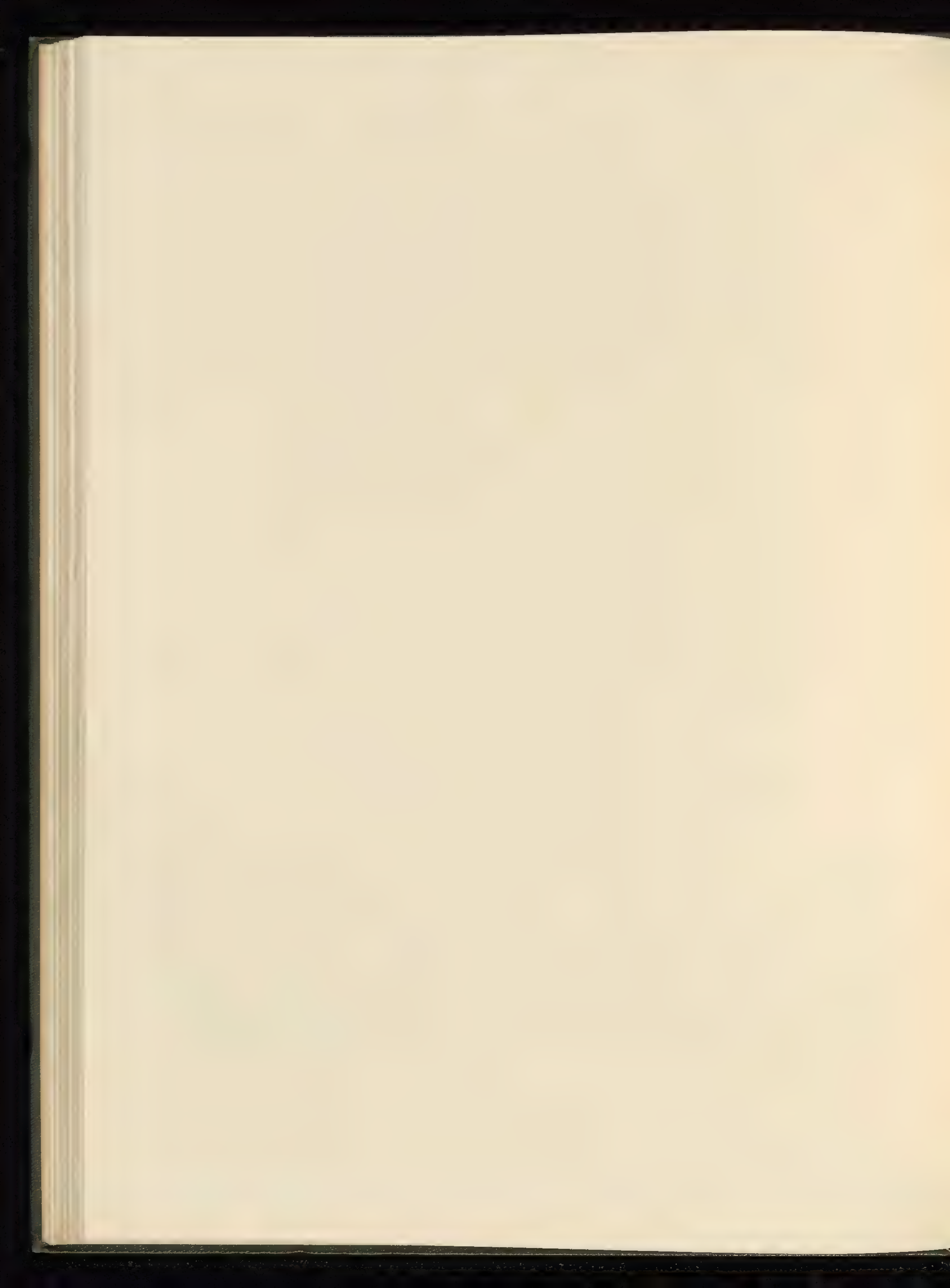


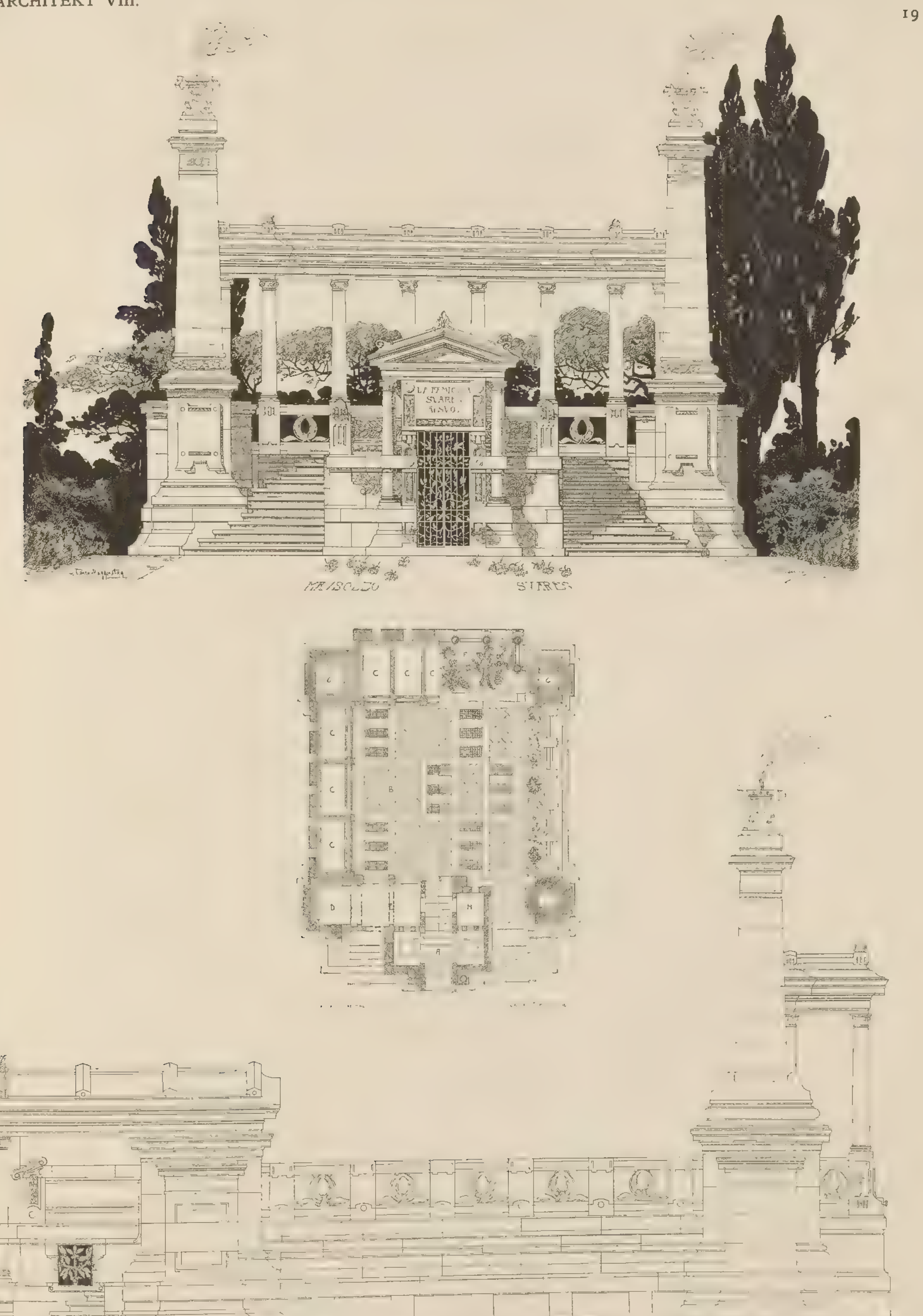


Architekt Hans Mayr.



Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

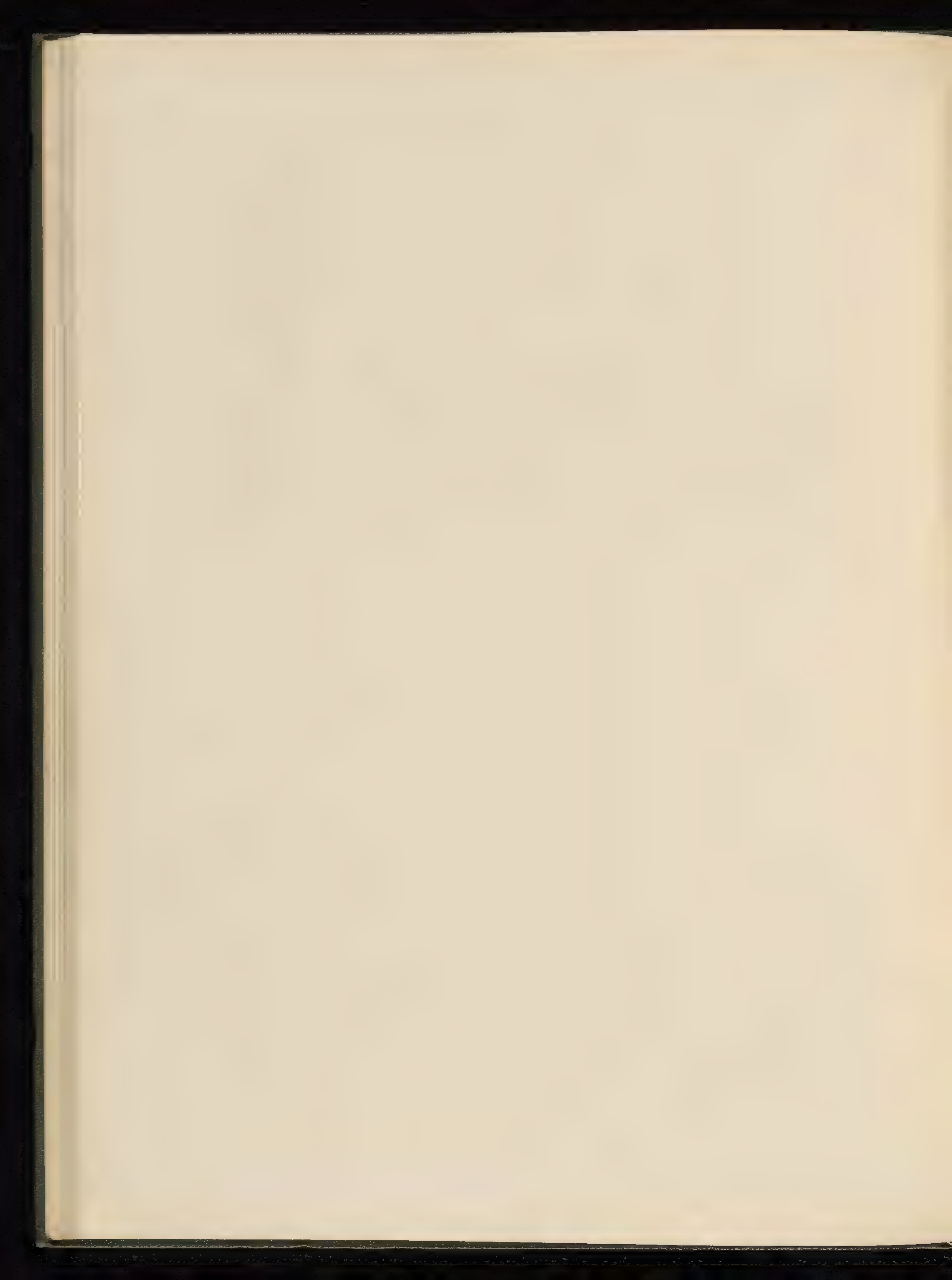


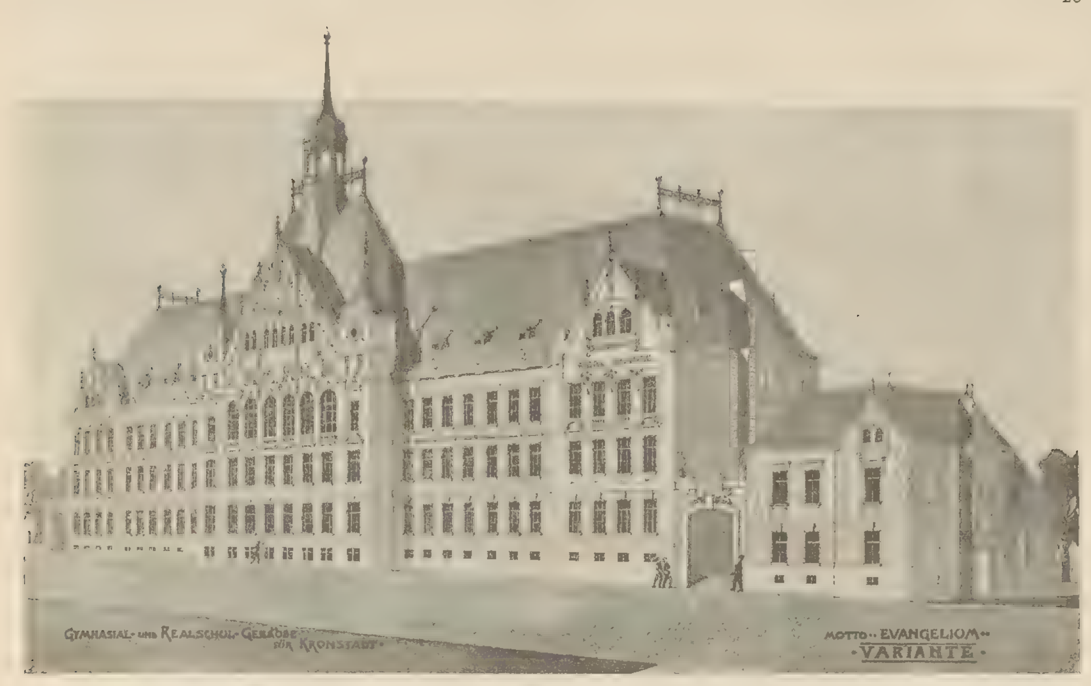


Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

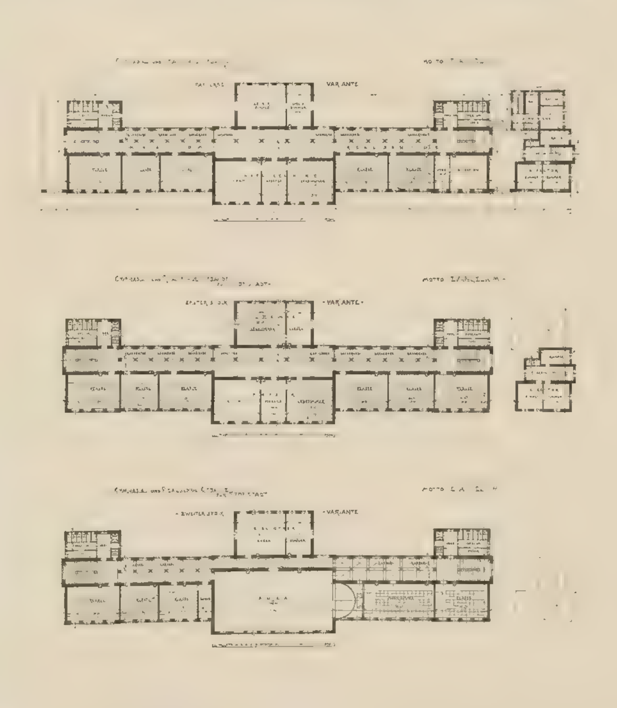
Mausoleum Suares in Alexandrien.

Vom Architekten Sr. Hoheit des Prinzen Said Pascha Halim Antonio Lasciac.



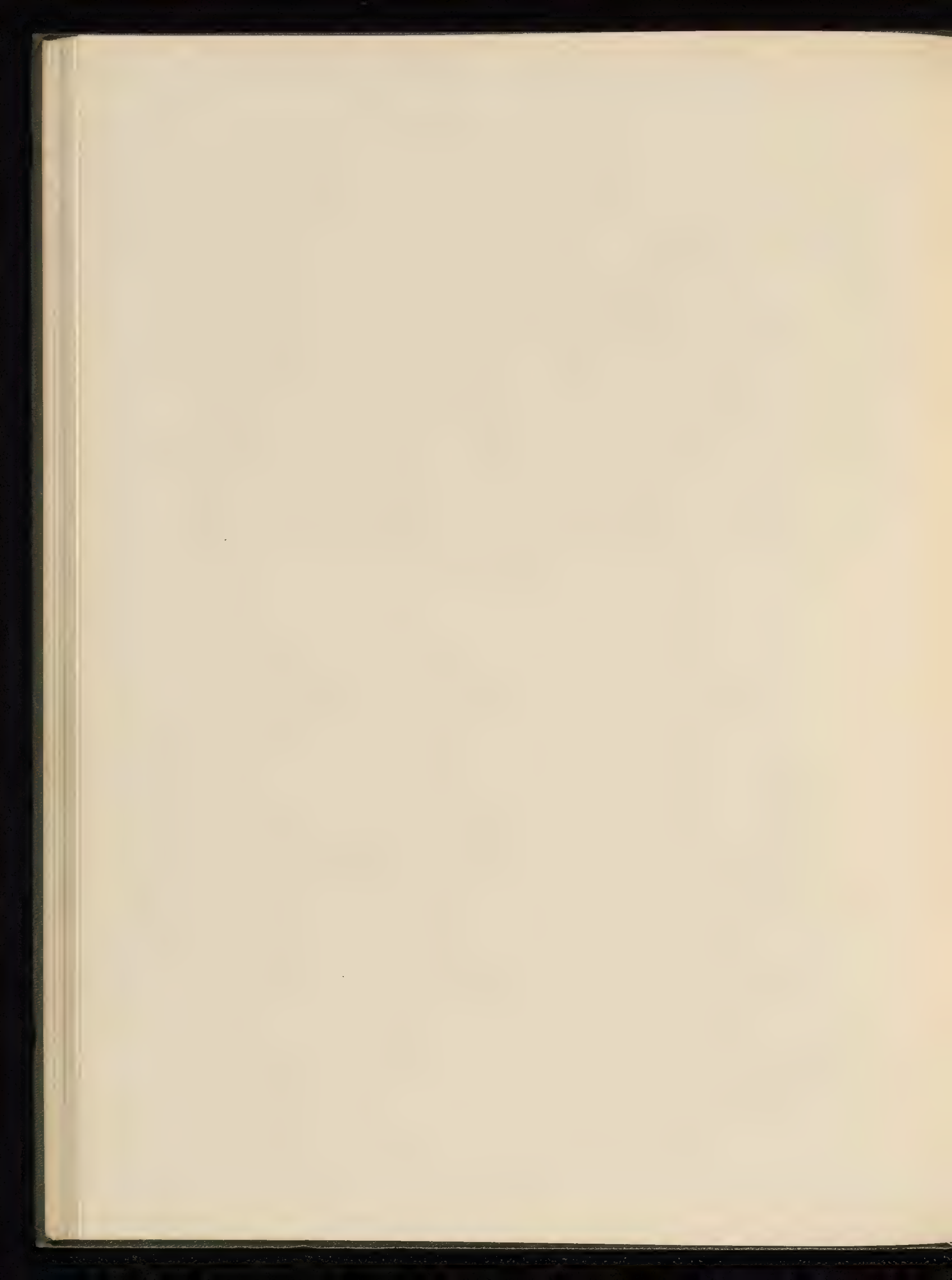


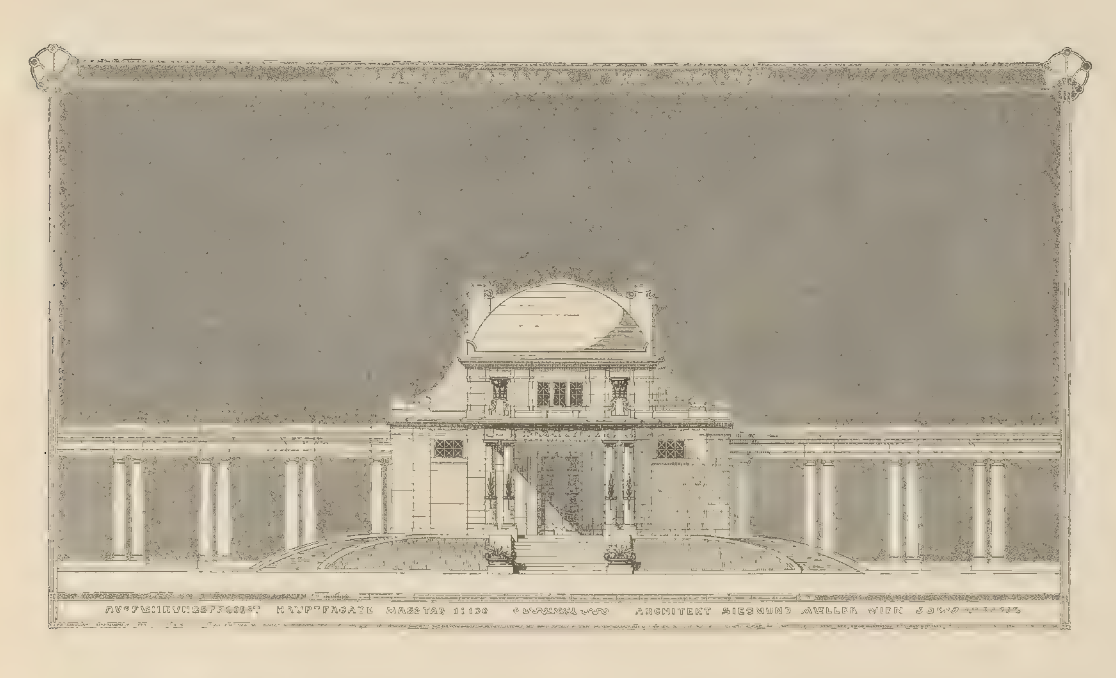


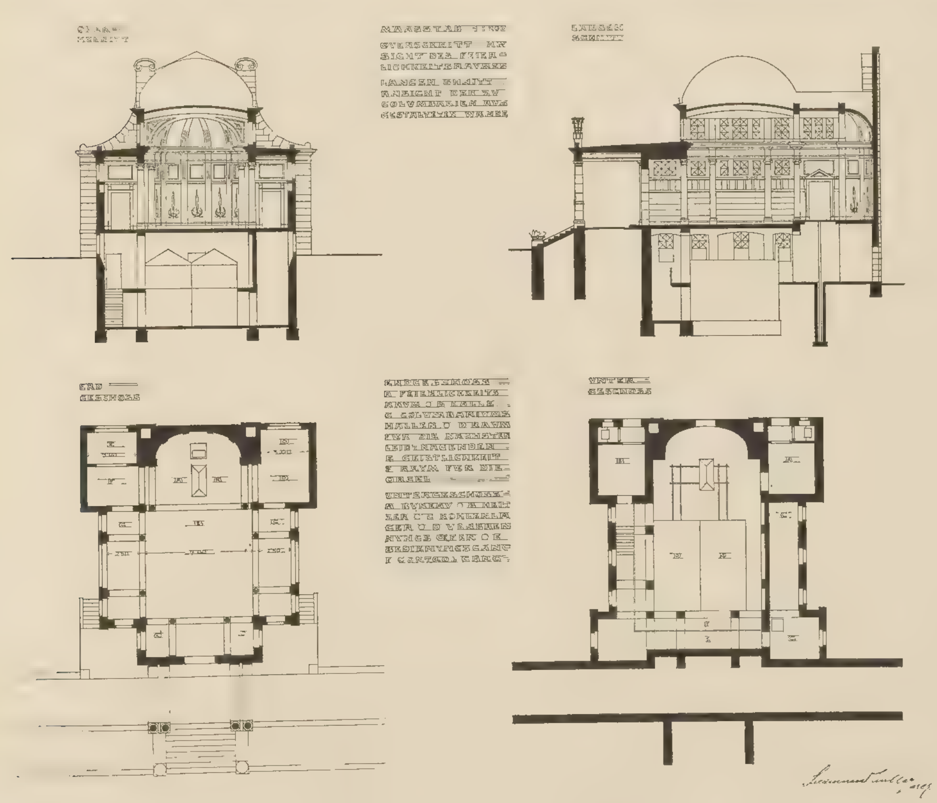


Concurrenz-Project um das Gymnasial- und Realschulgebäude in Kronstadt.

Von den Architekten Karl Fr. Wolschner und R. Diettel
Erster Preis.)



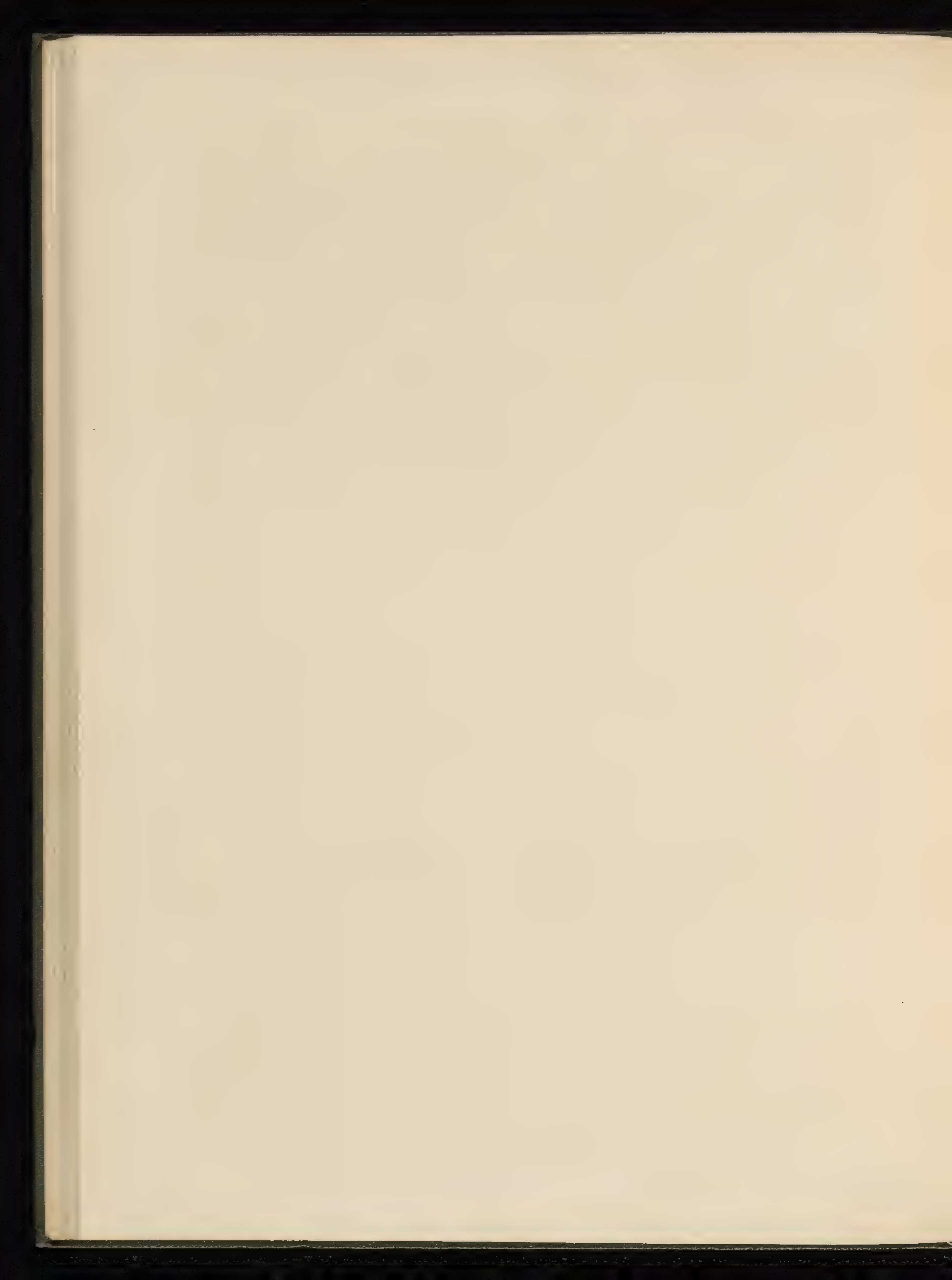


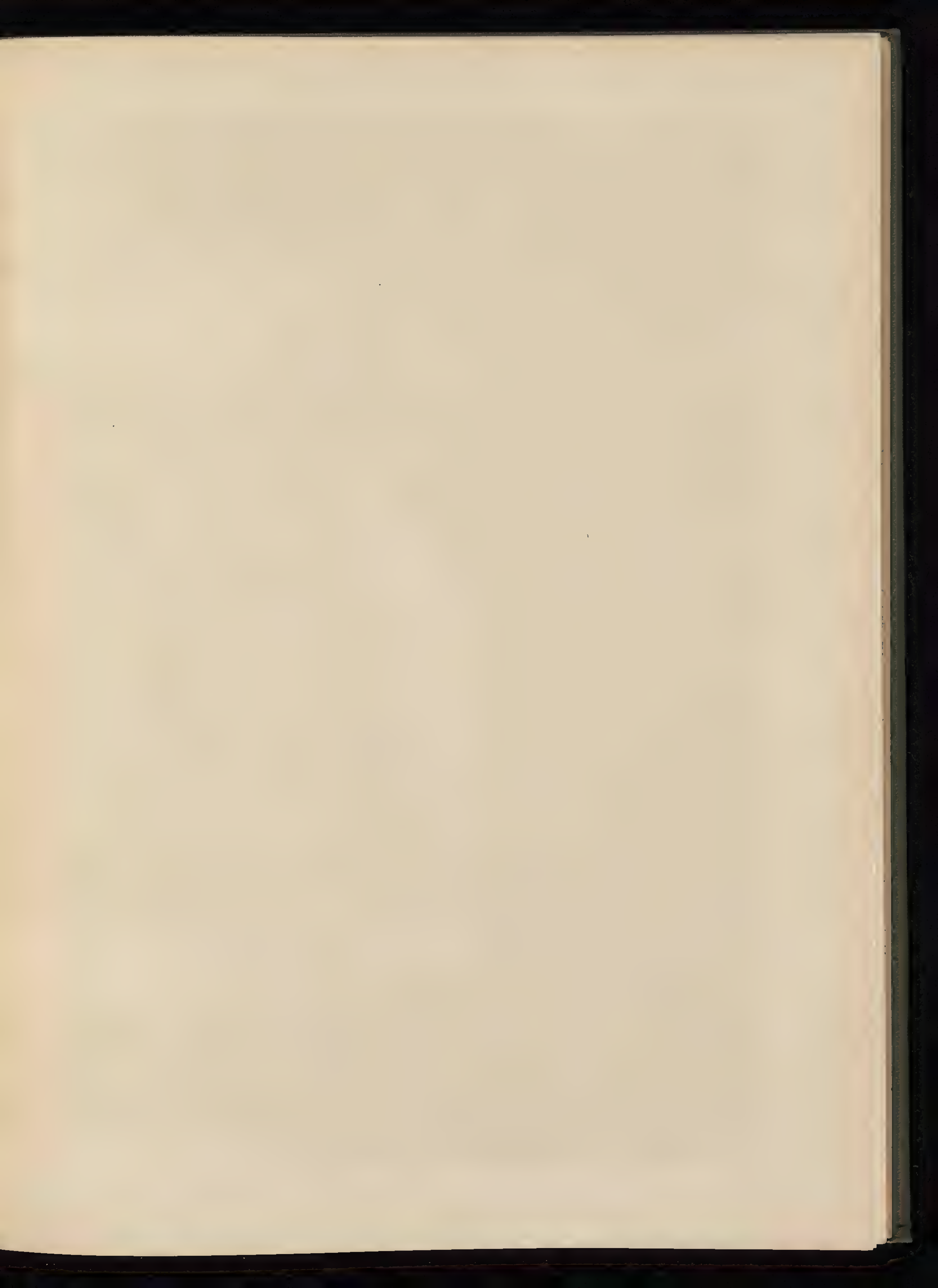


Crematorium für Mainz. Ausführungs-Project.

Vom Architekten Siegmund Mueller.

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.







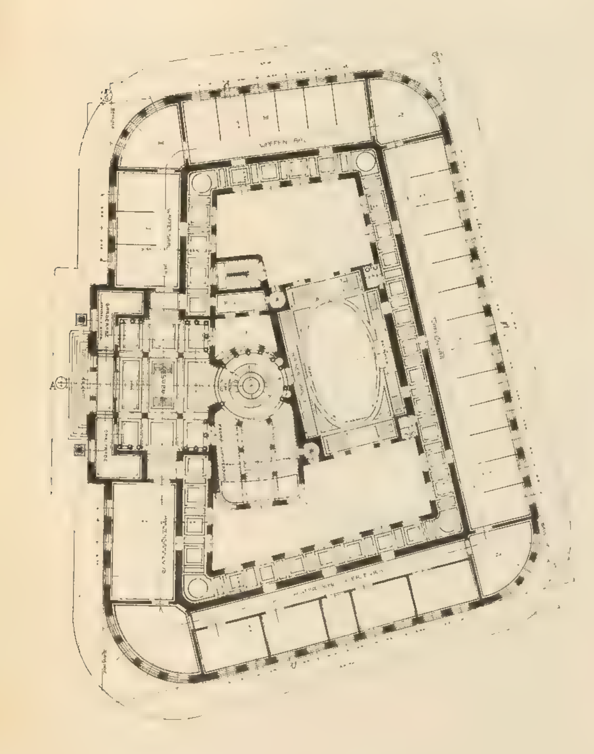
Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

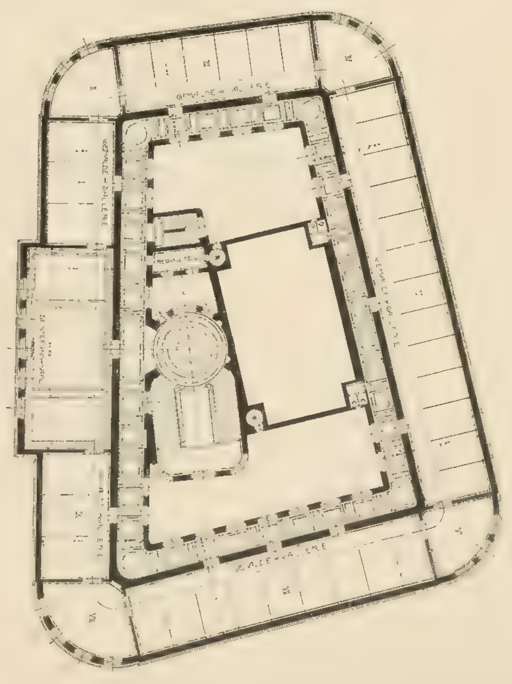
Wohn- und Geschäftshaus für Wien.

Vom Architekten Karl von Kéler



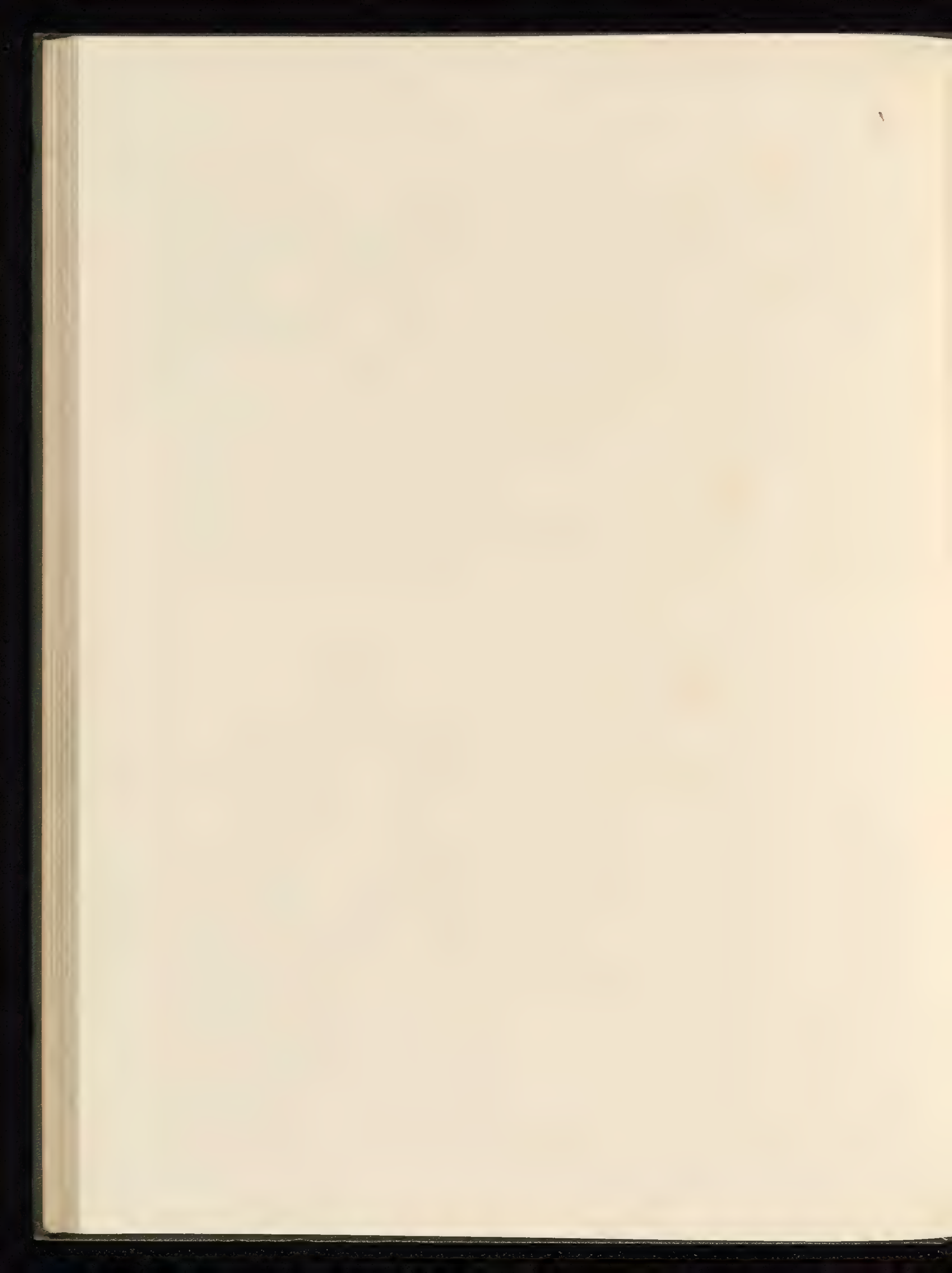


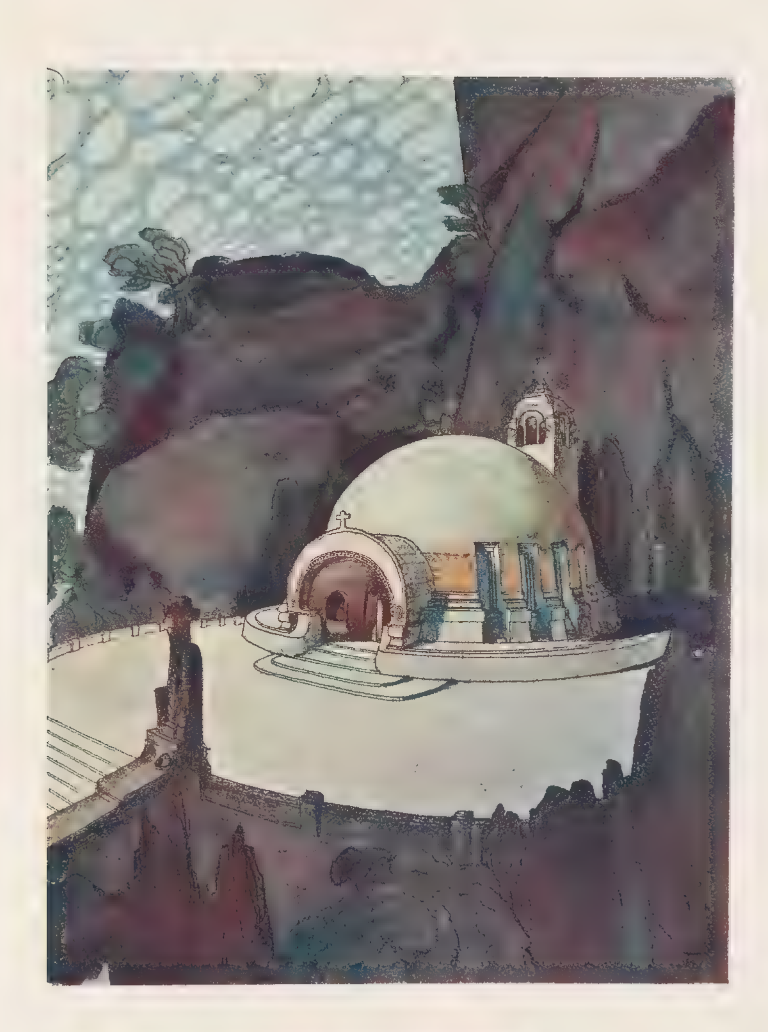




Verlag von Anton Schroll & Co., Wien

Wettbewerb für das Kaiser Franz Joseph-Stadt-Museum in Wien.
Von den Architekten H. Tomek und E. Wanecek.



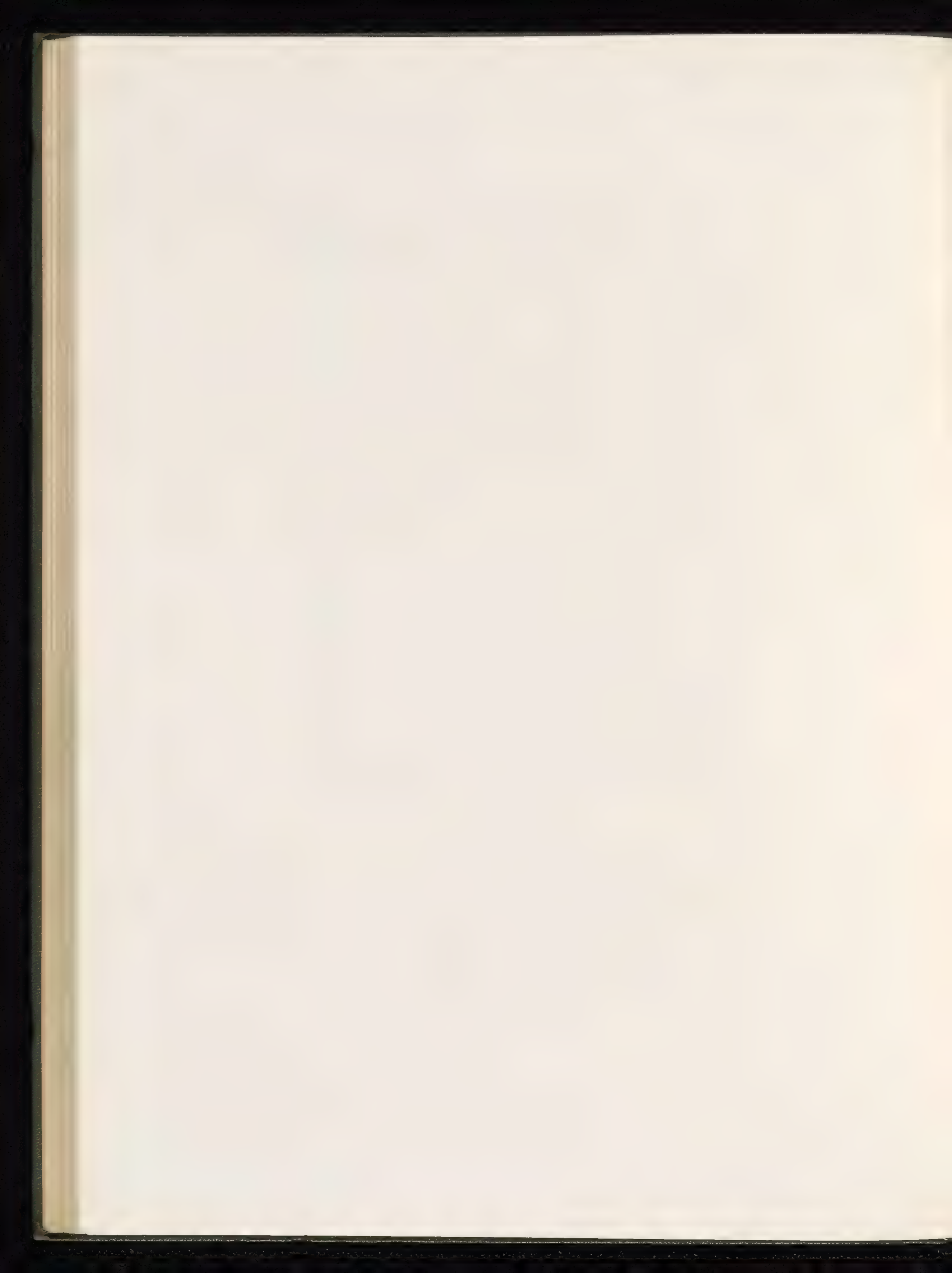




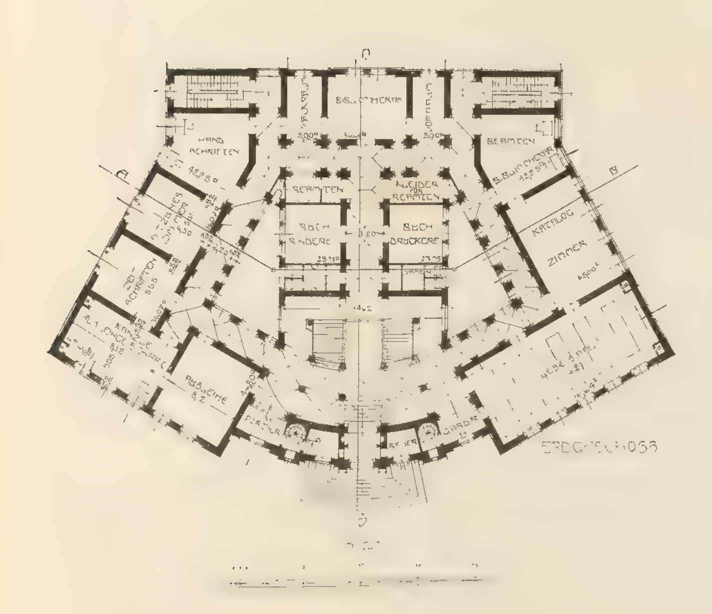
Studie zu einer Wallfahrtskapelle

Vom Architekten Oskar Felgel

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.





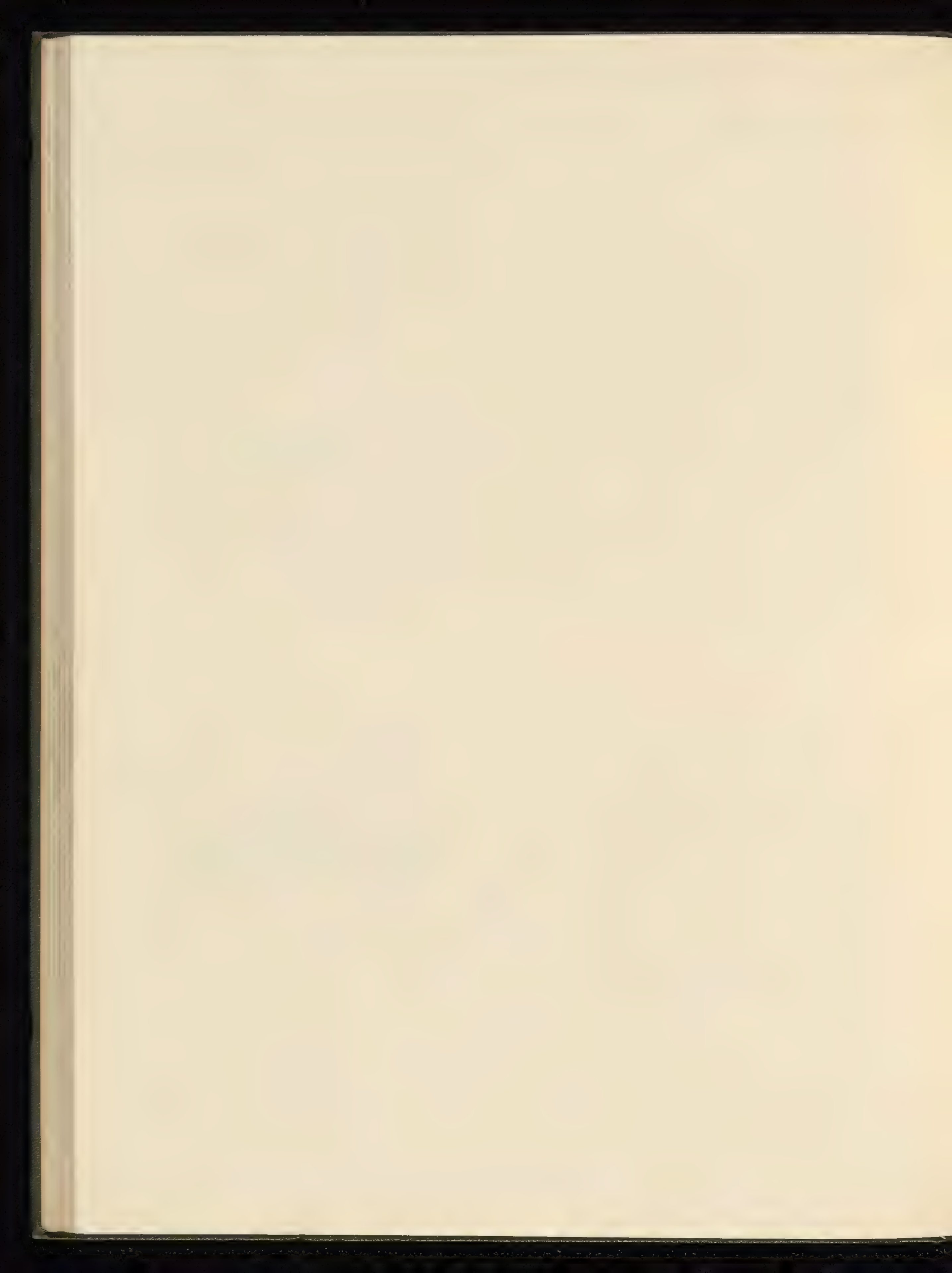


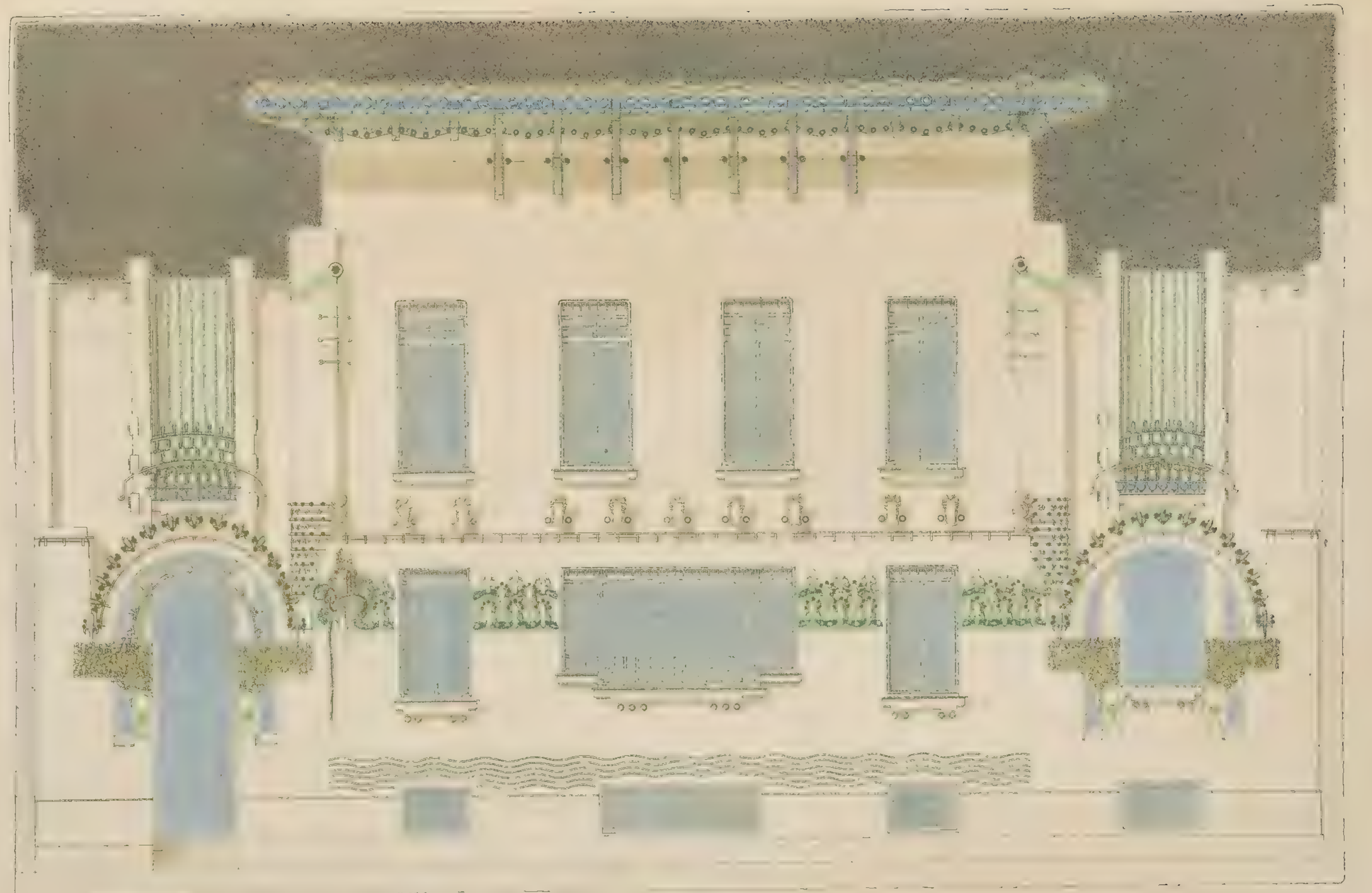


Entwurf für die Murhard'sche Bibliothek in Cassel.

Vom Architekten L. Paffendorf.

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

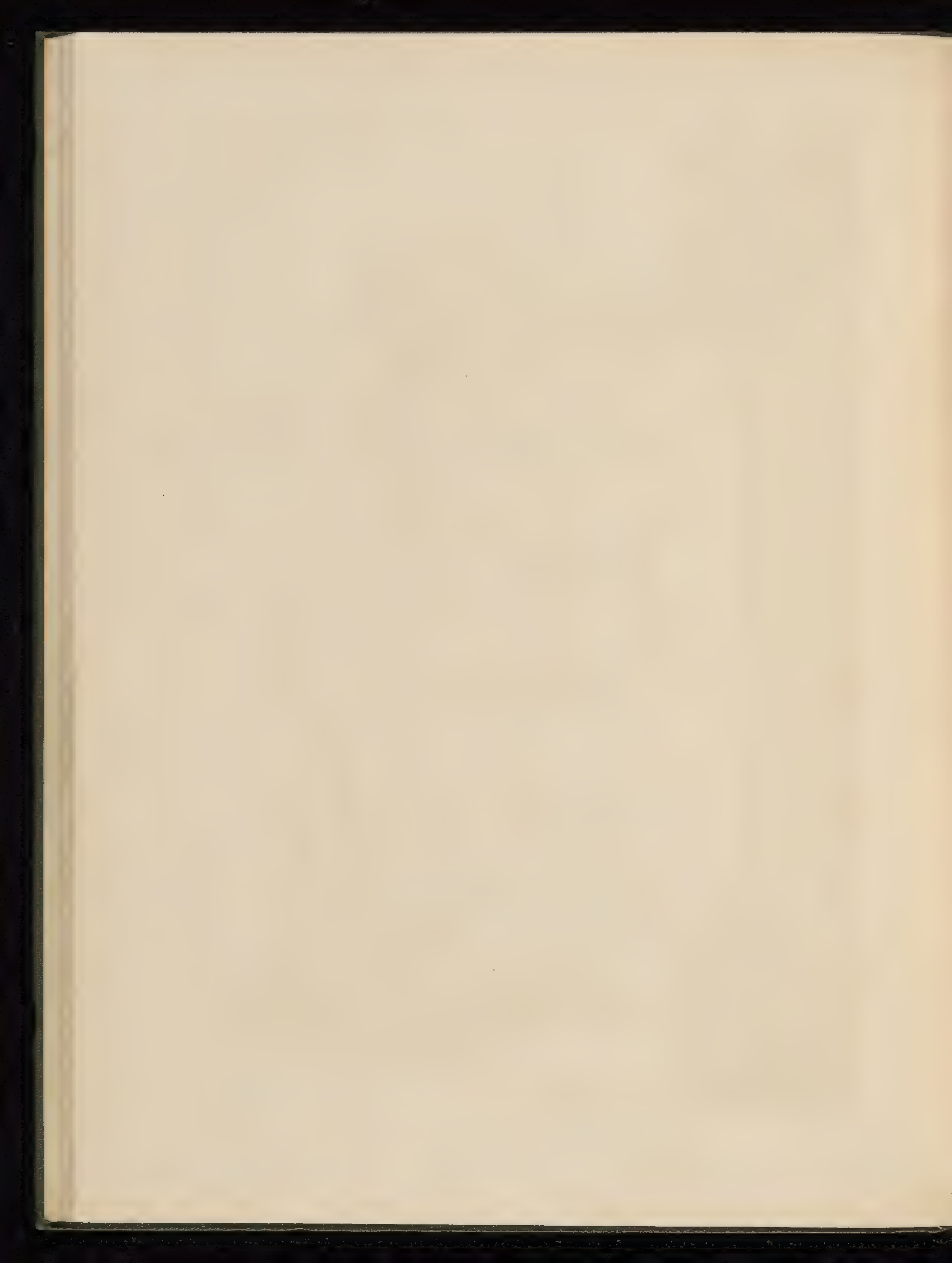


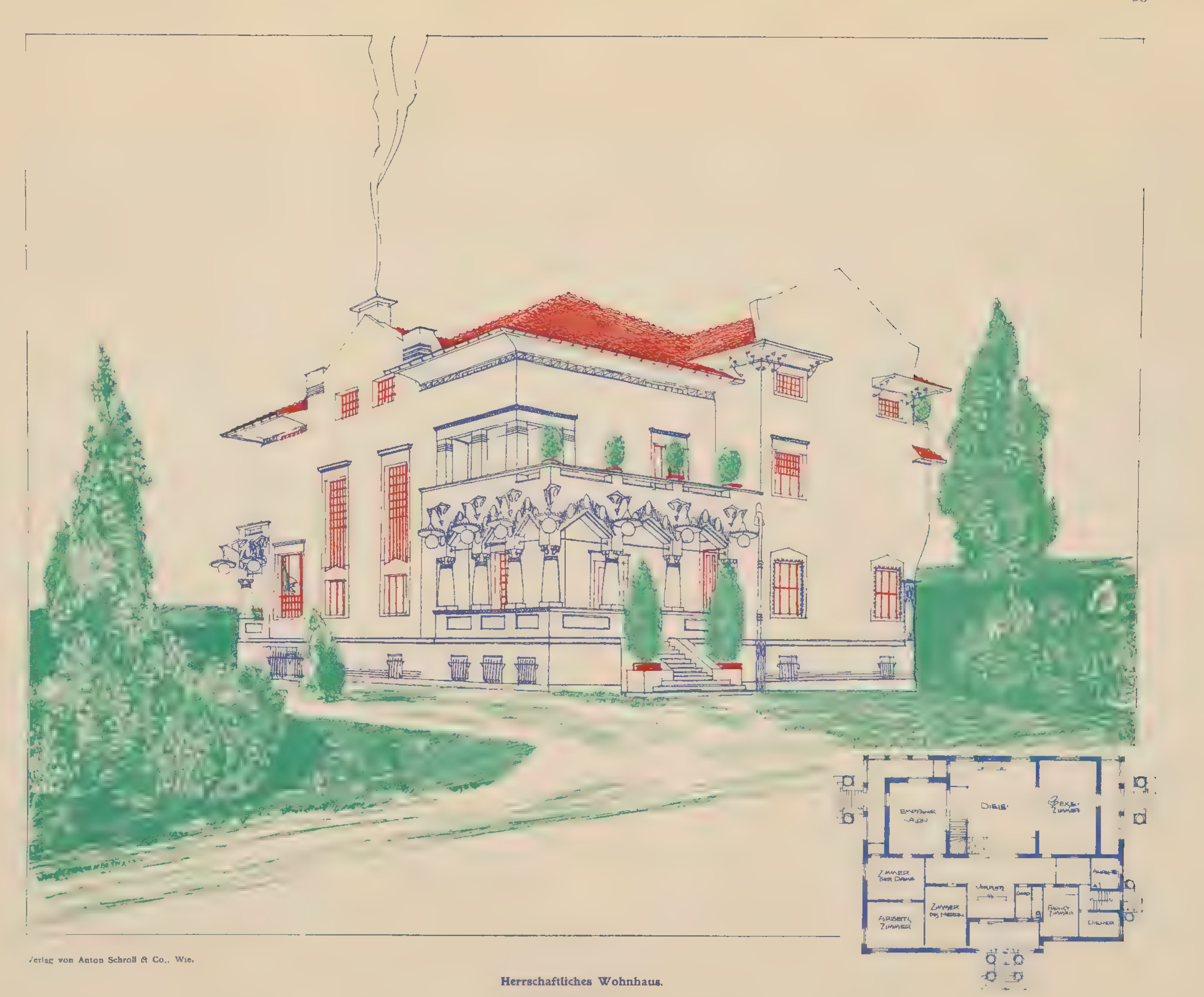


Verlag von Anton Schroll & Co., Wien

Wohnhaus in Hütteldorf.

Vom Architekten Otto Schönthal.

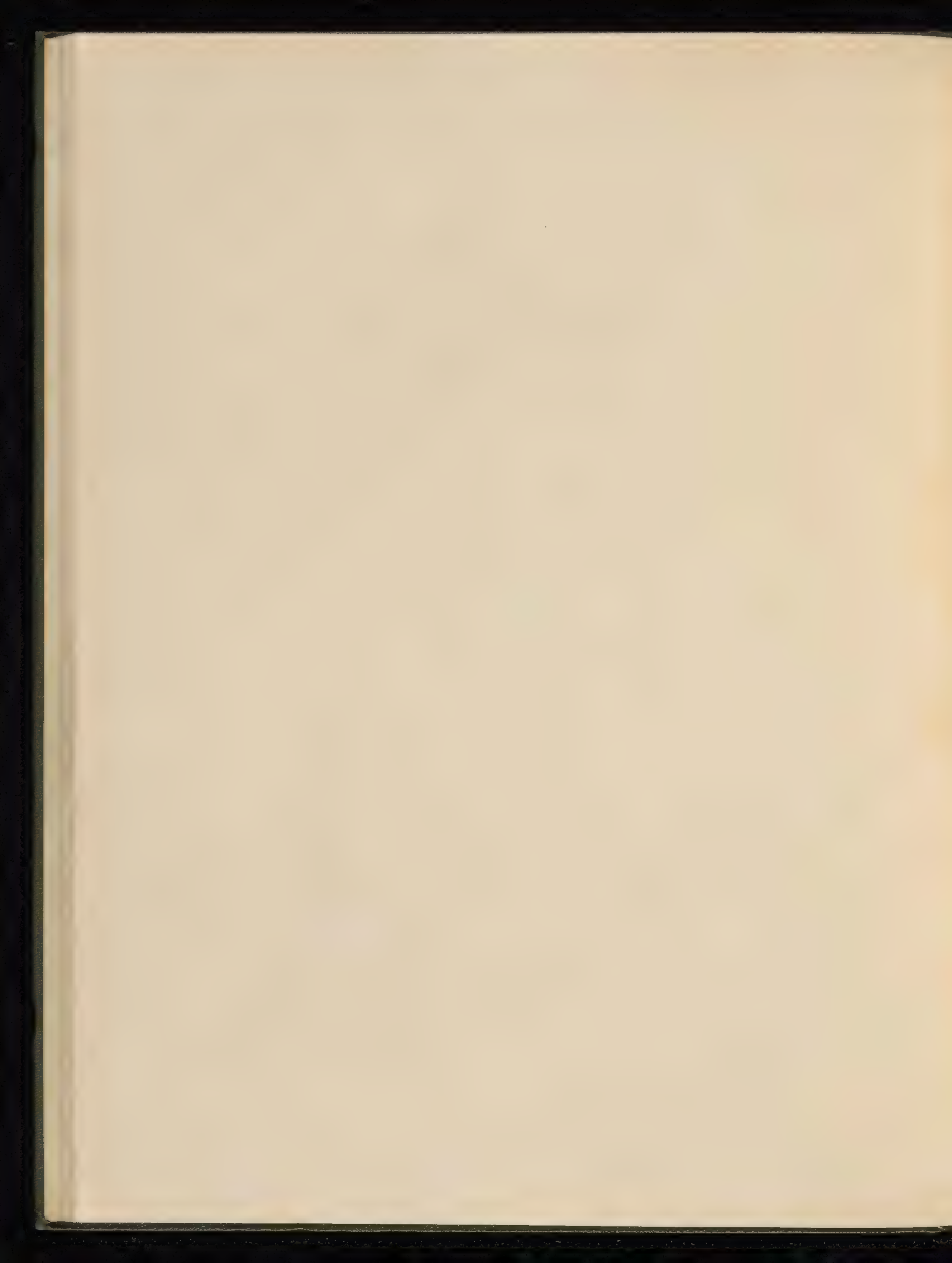


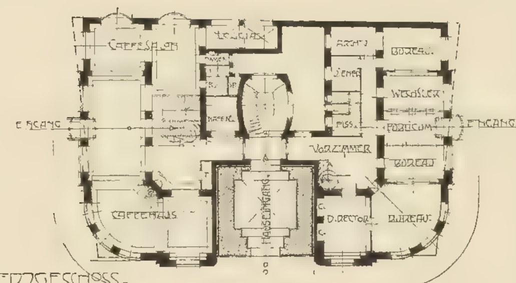


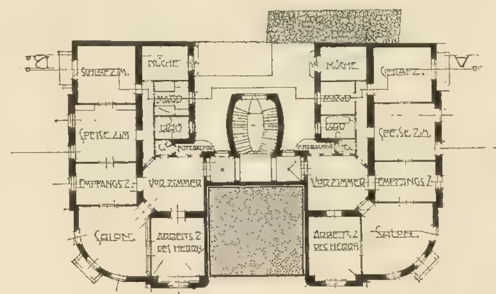
Verlag von Anton Schroll & Co., Wien

Herrschaftliches Wohnhaus.

Vom Architekten F. W. Jochem.







Stockwerk

ZUM WETTBEWERB UM DAS NEUE SCHMETTERHAUS IN TROPPAU. KENNWORT: WAHRZEICHEN

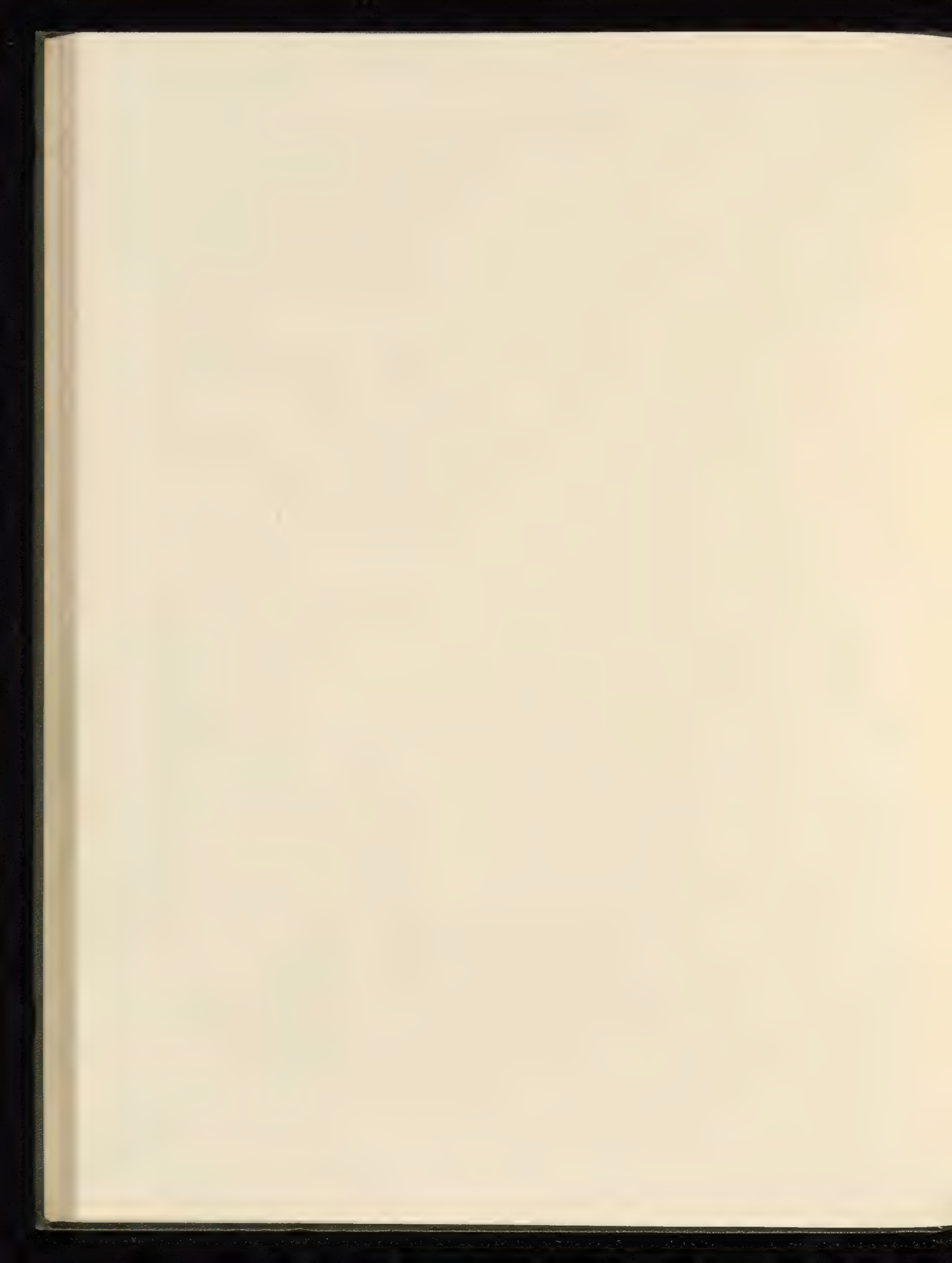


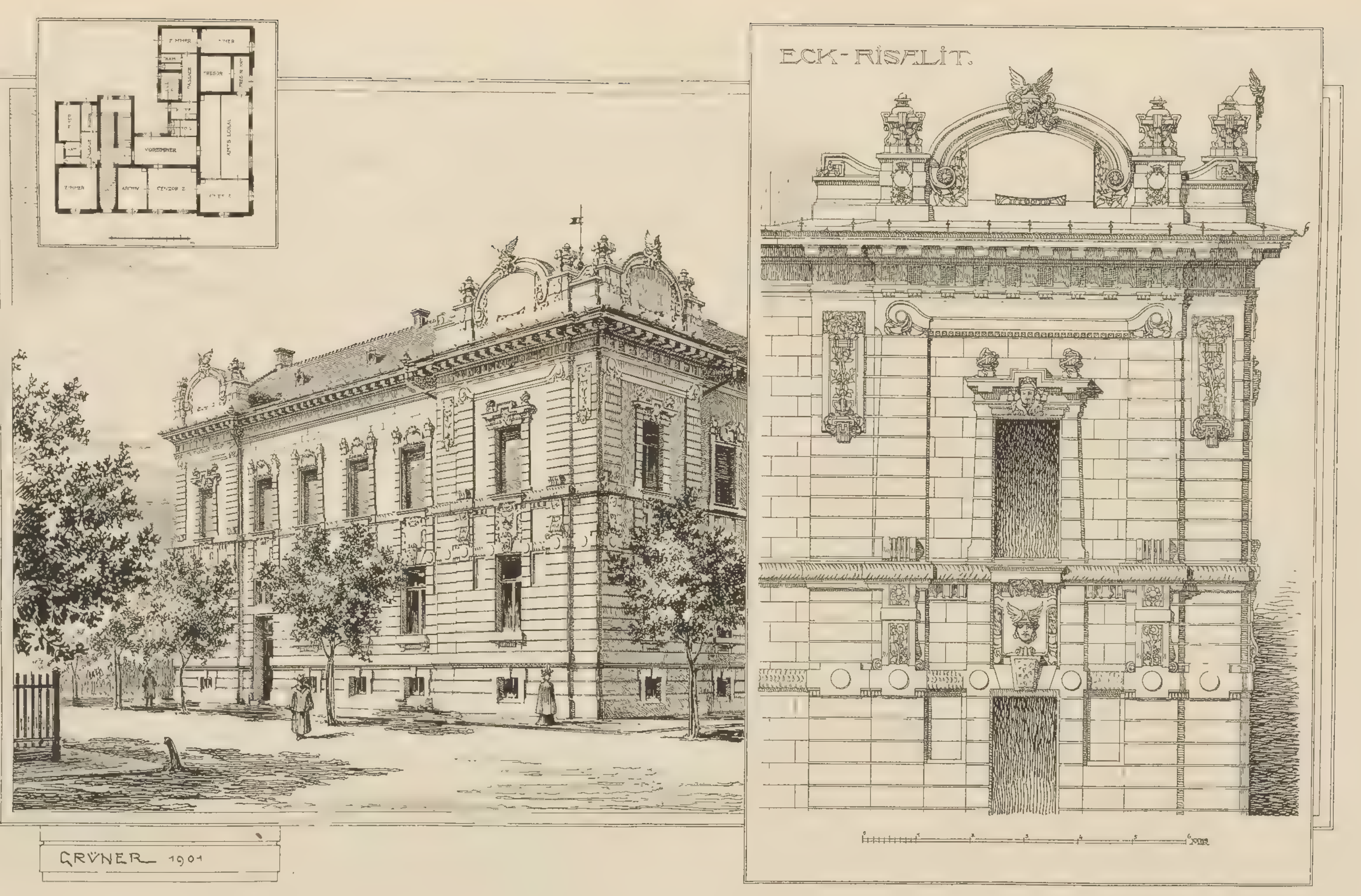
Seitenfaçade

Hauptfacade

Vom Architekten Hans Mayr.

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.



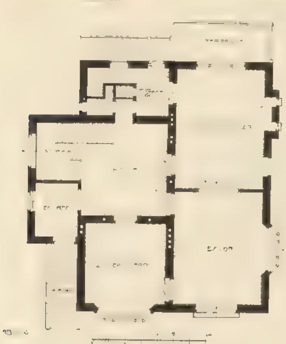


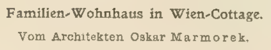
Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Österreichisch-ungarische Bank in Szabadka.

Vom Architekten Franz Raichl.



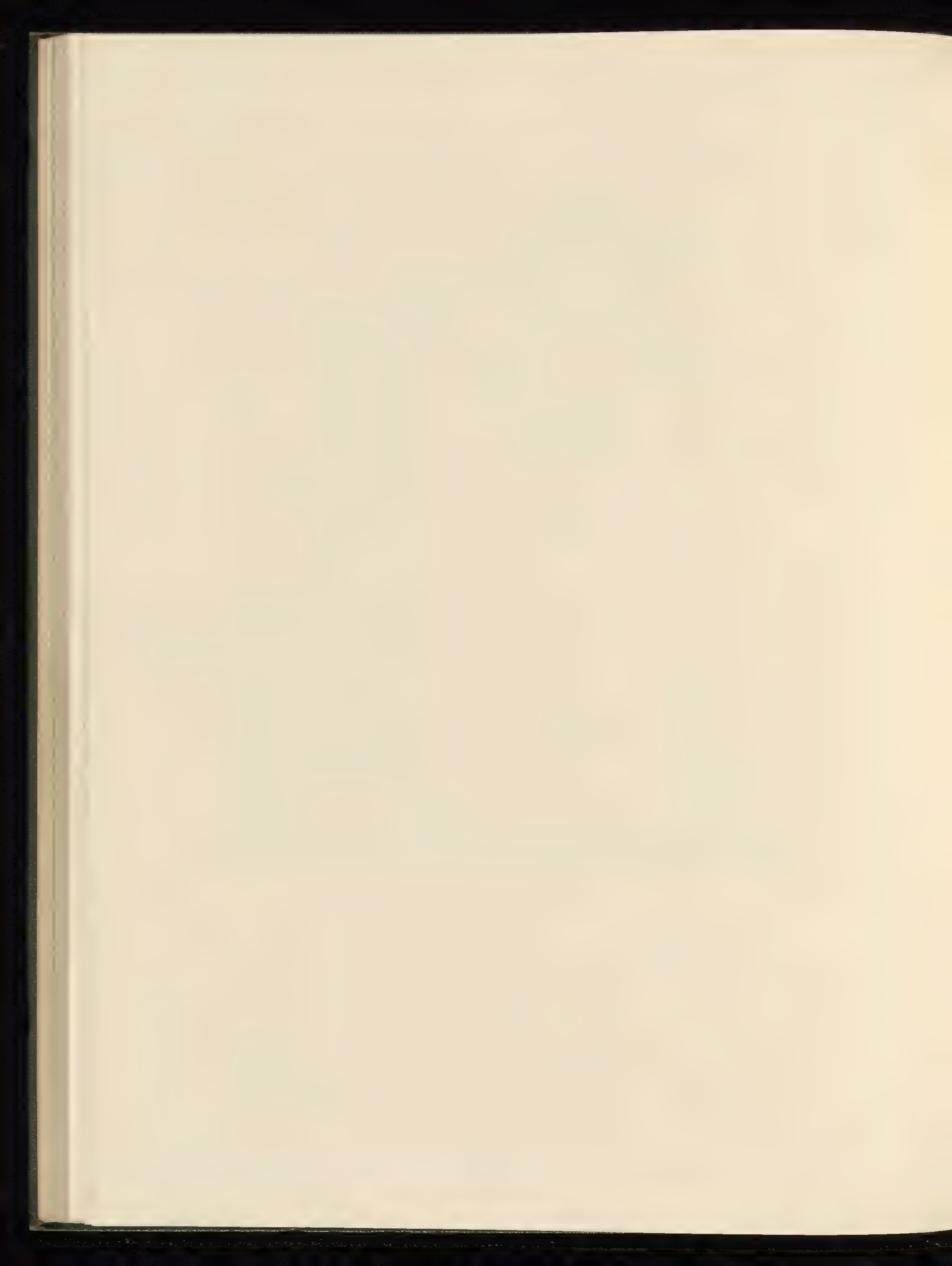


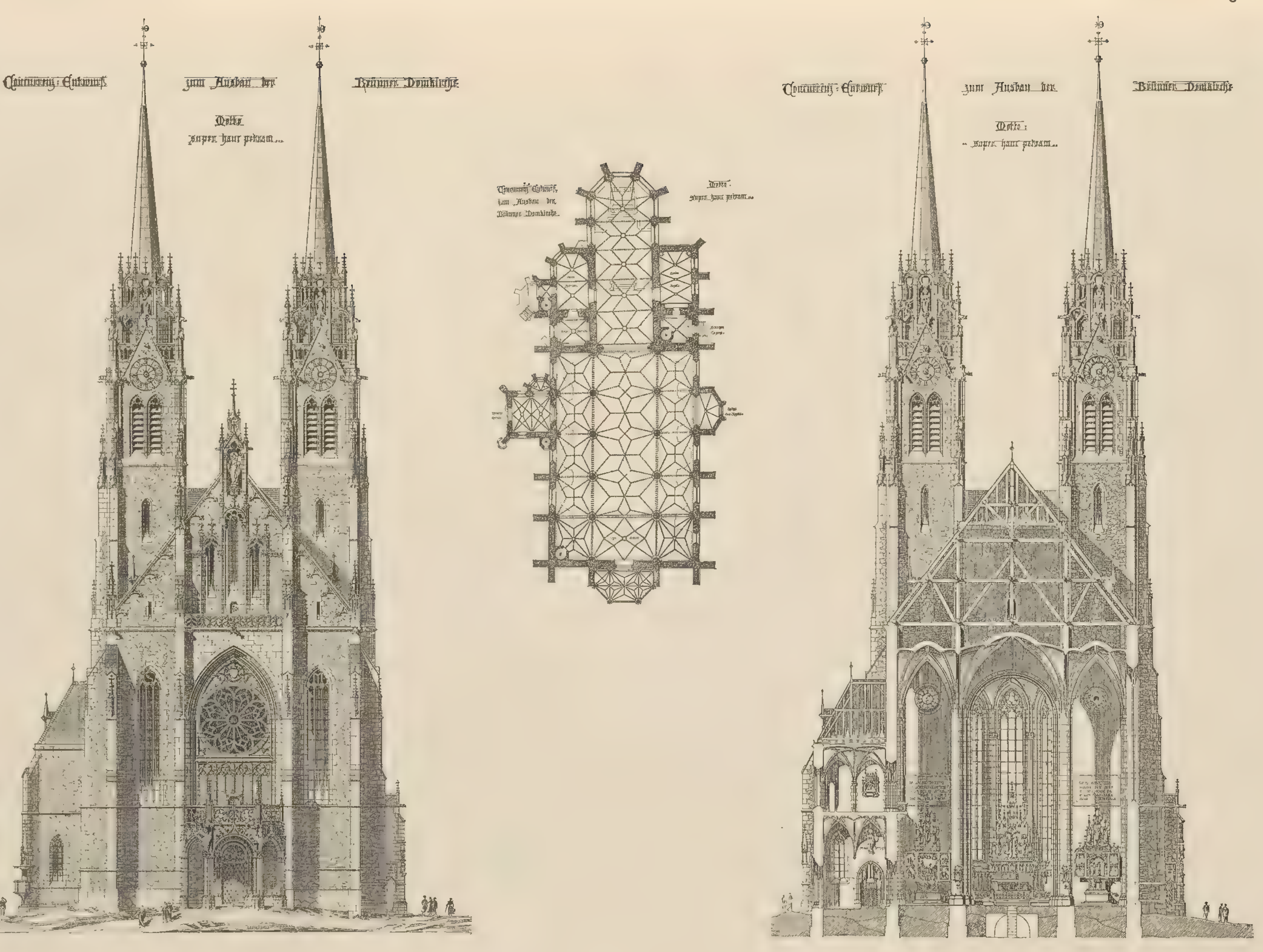


Familien-Wohnhaus in Wien-Cottage.
Vom Architekten Oskar Marmorek.



Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

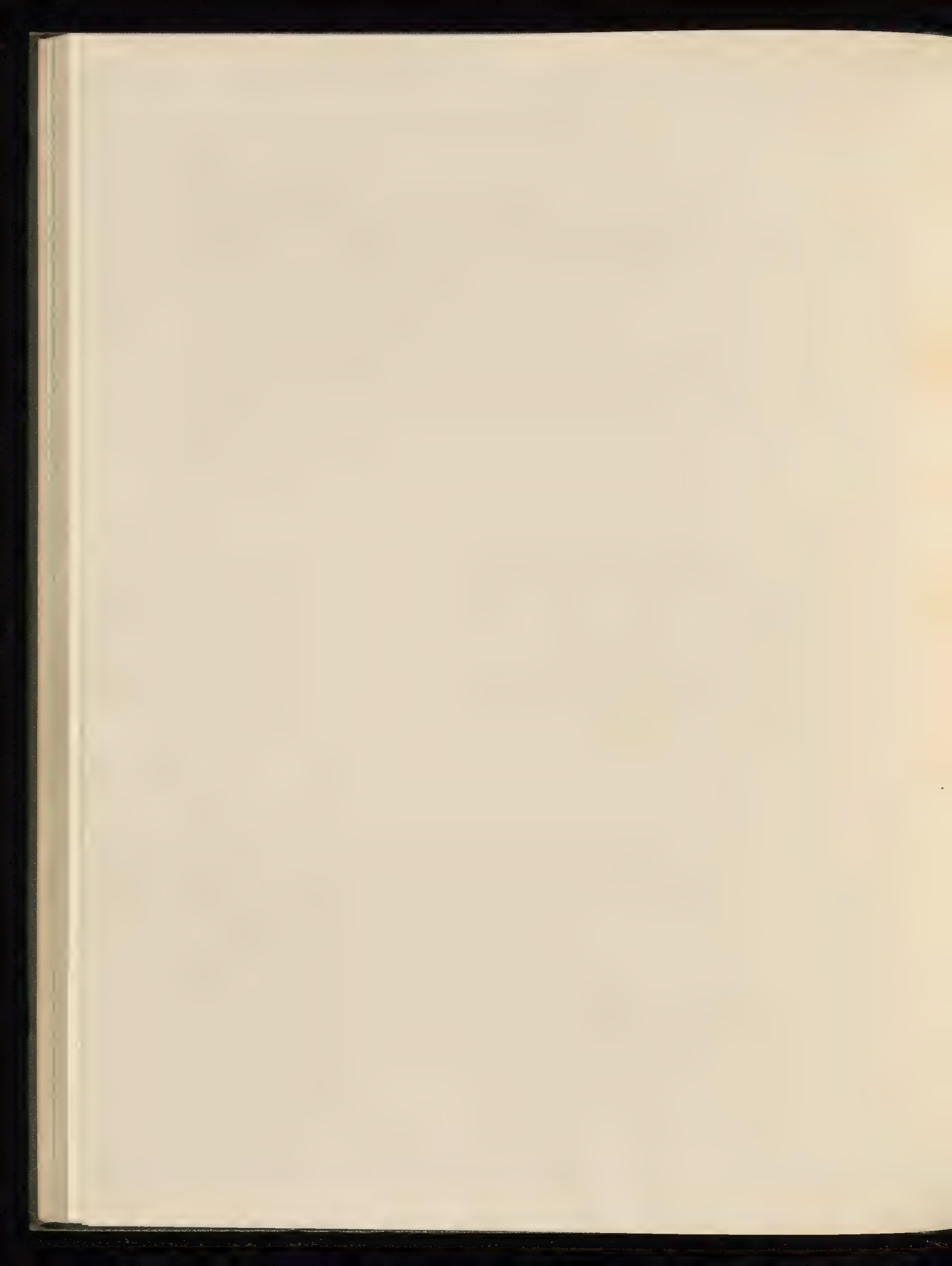




Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Concurrenz um den Ausbau der Domkirche in Brünn. (1. Preis.)

Vom Architekten A. Kirstein.





Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Andreas Hofer-Kapelle in Passeier.

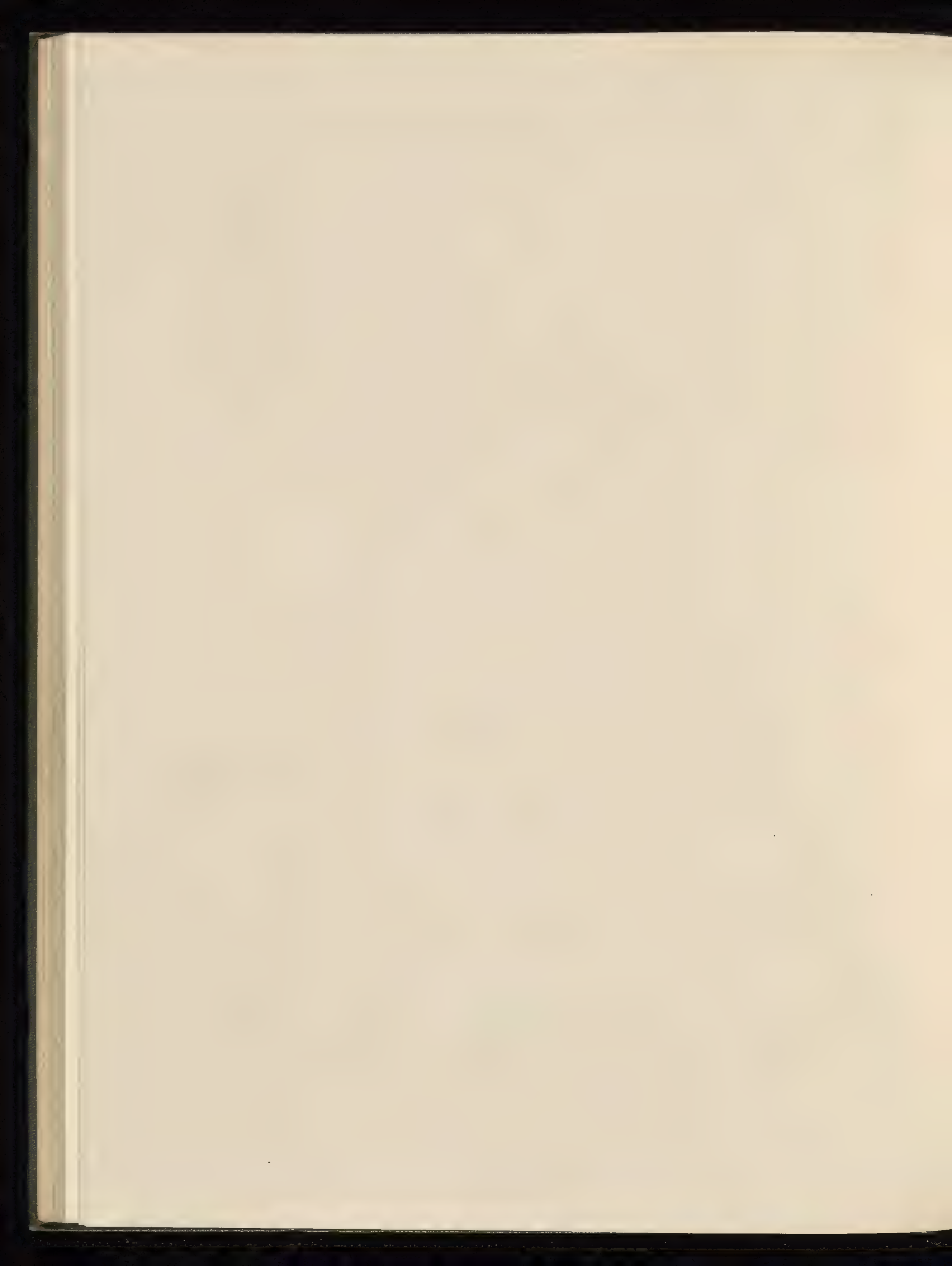
Vom Architekten Josef von Stadl.



Wohnhaus Endrenyi in Szegedin.

Vom Architekten Franz Raichl.

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.



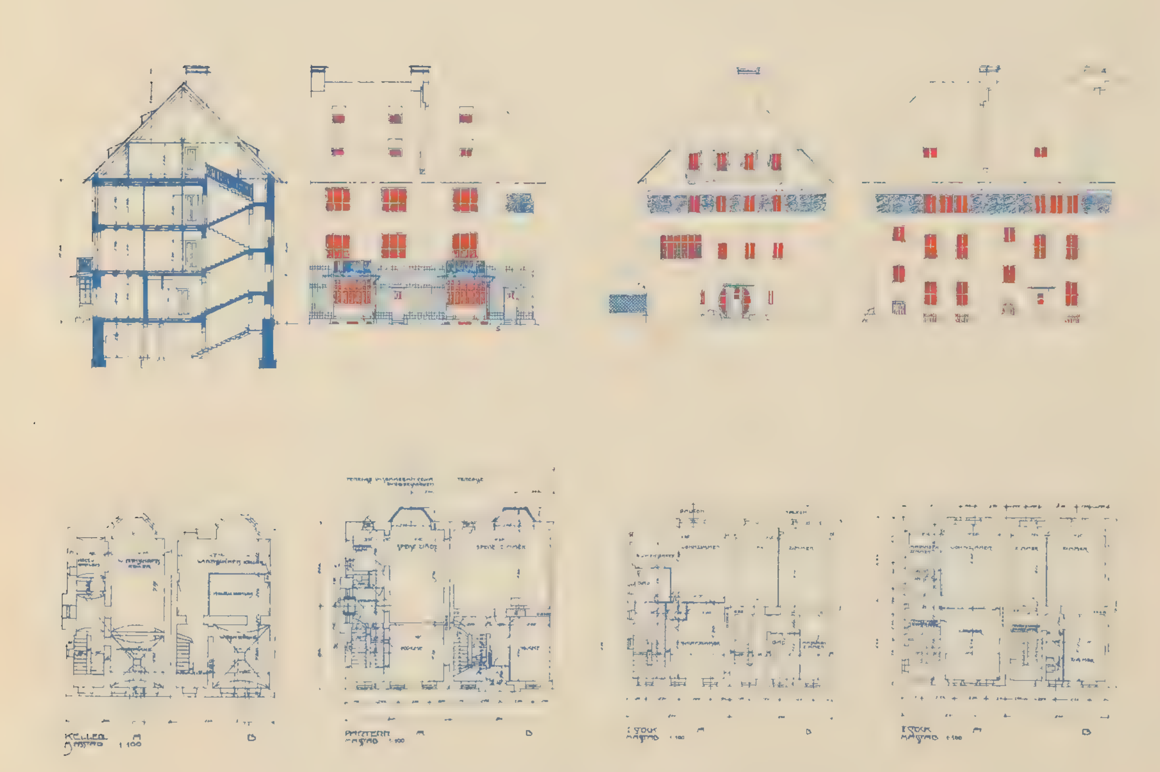


Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Entwurf vom Architekten Georg Zaninovich.







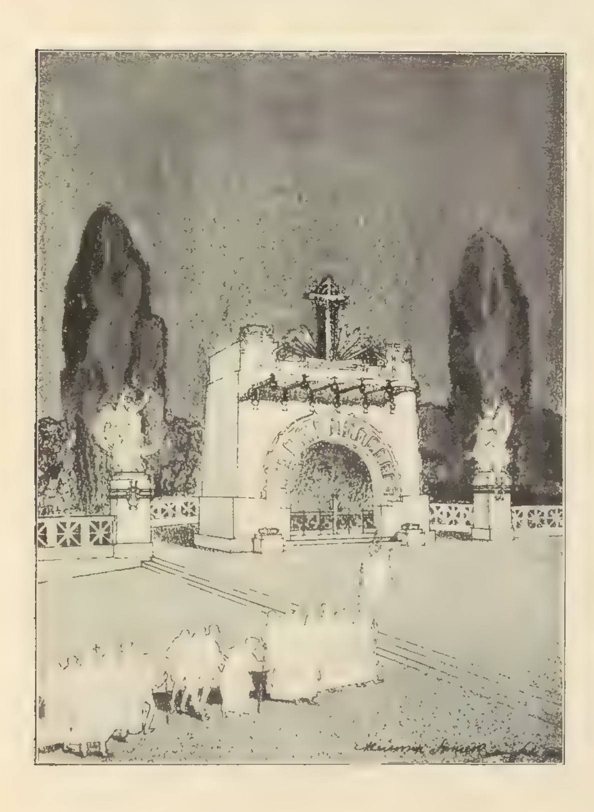
Type für die Verbauung einer grossen Parzelle mit Einzelwohnhäusern.

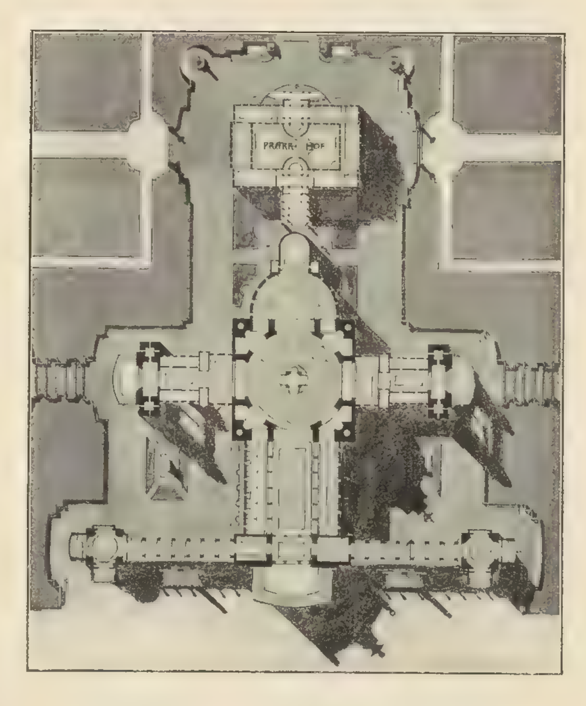
Vom Architekten Leopold Bauer

Verlag von Anton Schroll & Co. Wien



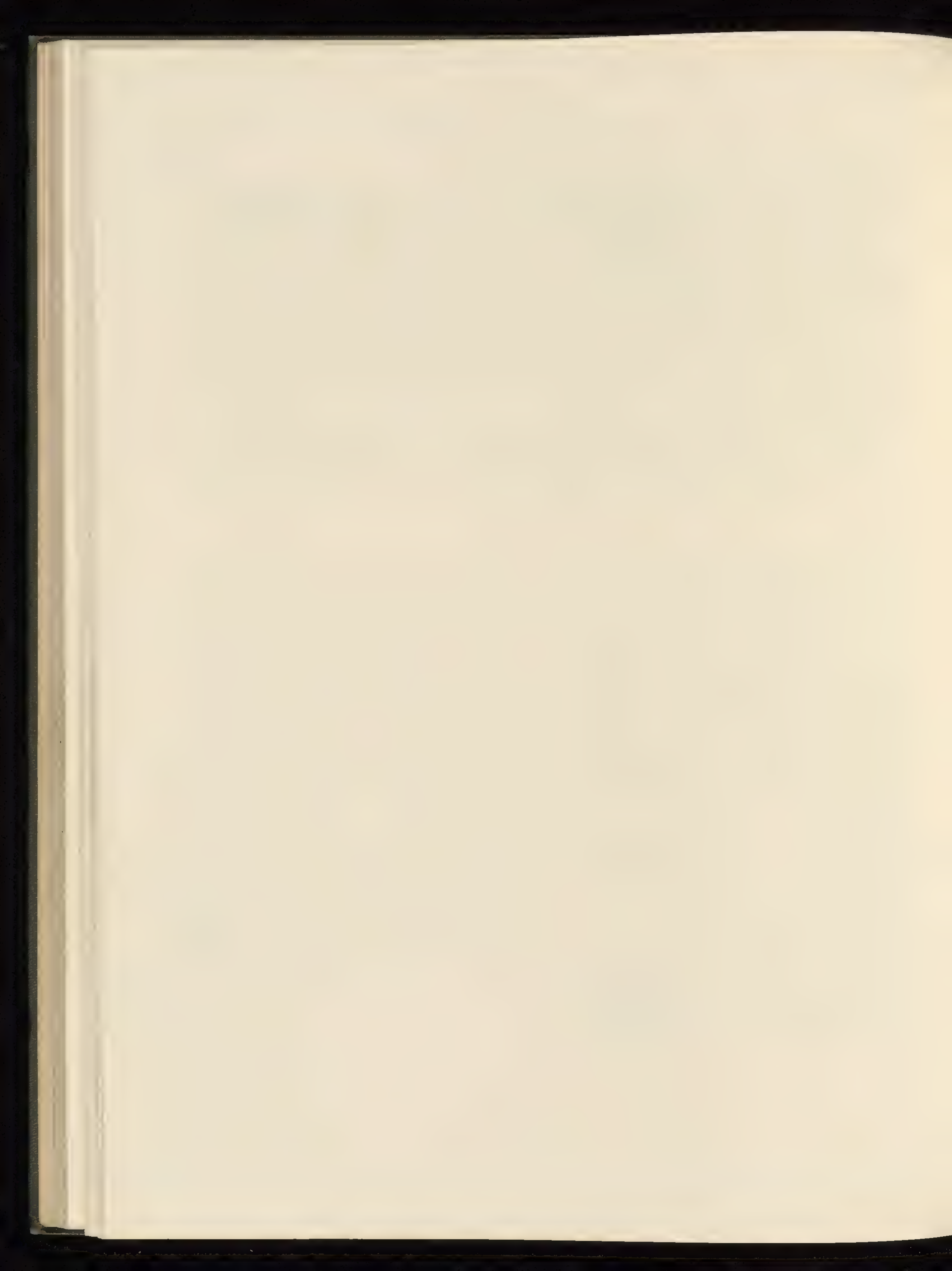




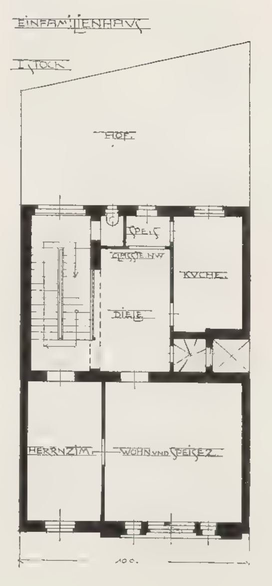


Entwurf zu einer neuen Wallfahrtskirche für Mariazell.
Vom Architekten Heinrich Tomek

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.



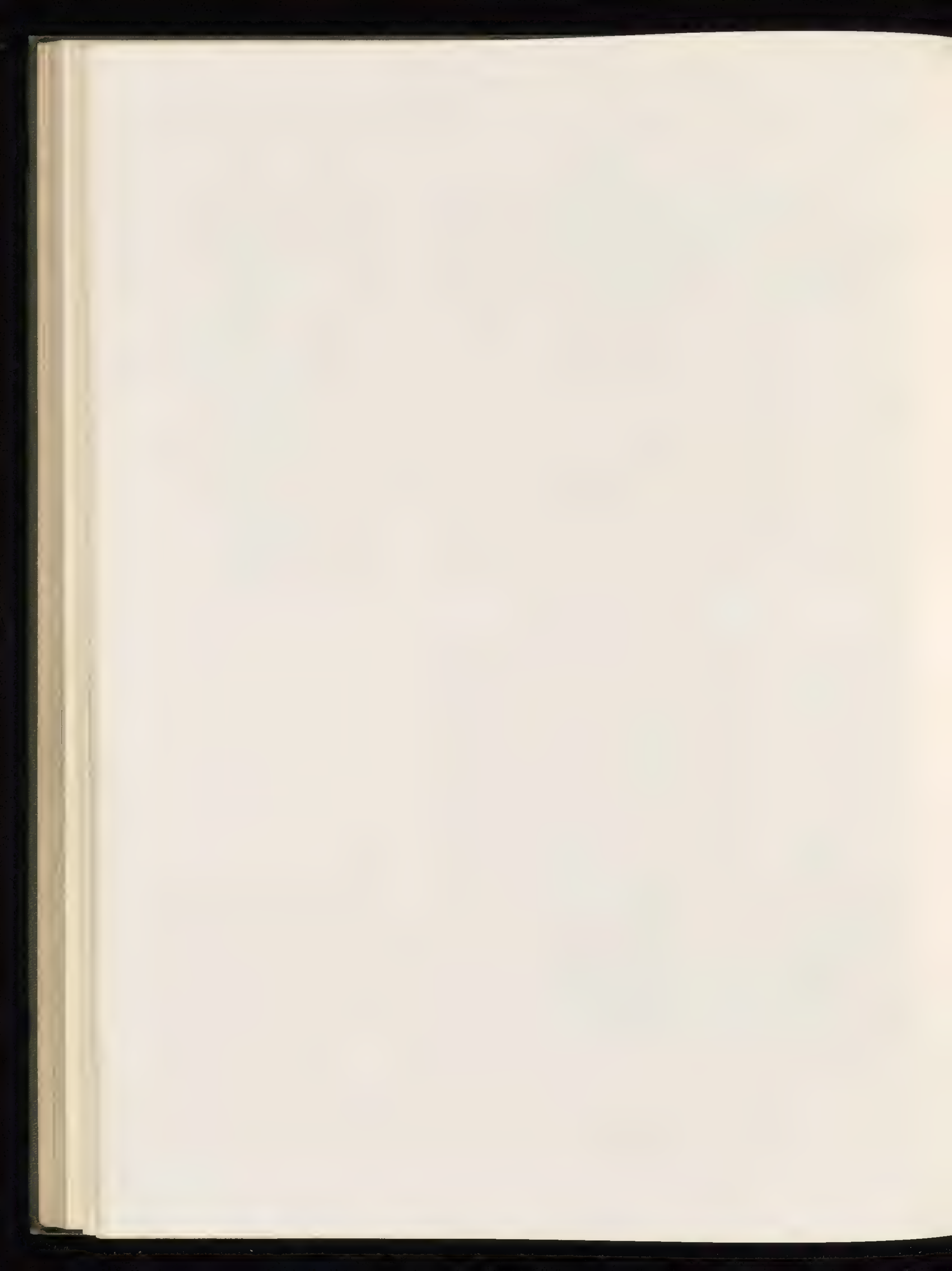




Verlag von Anton Schroll & Co, Wien.

Einfamilienhaus.

Vom Architekten M. Kühn.

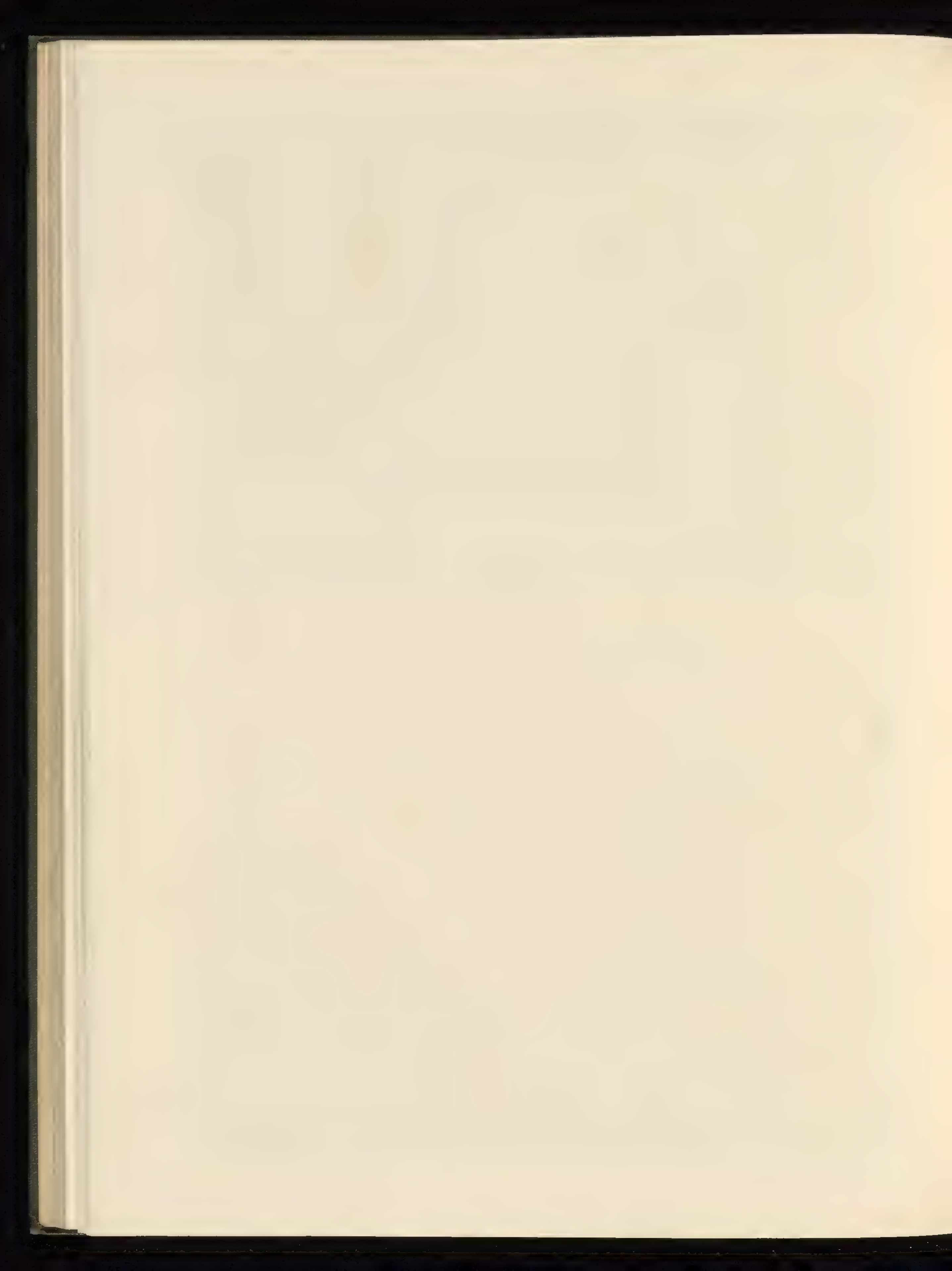


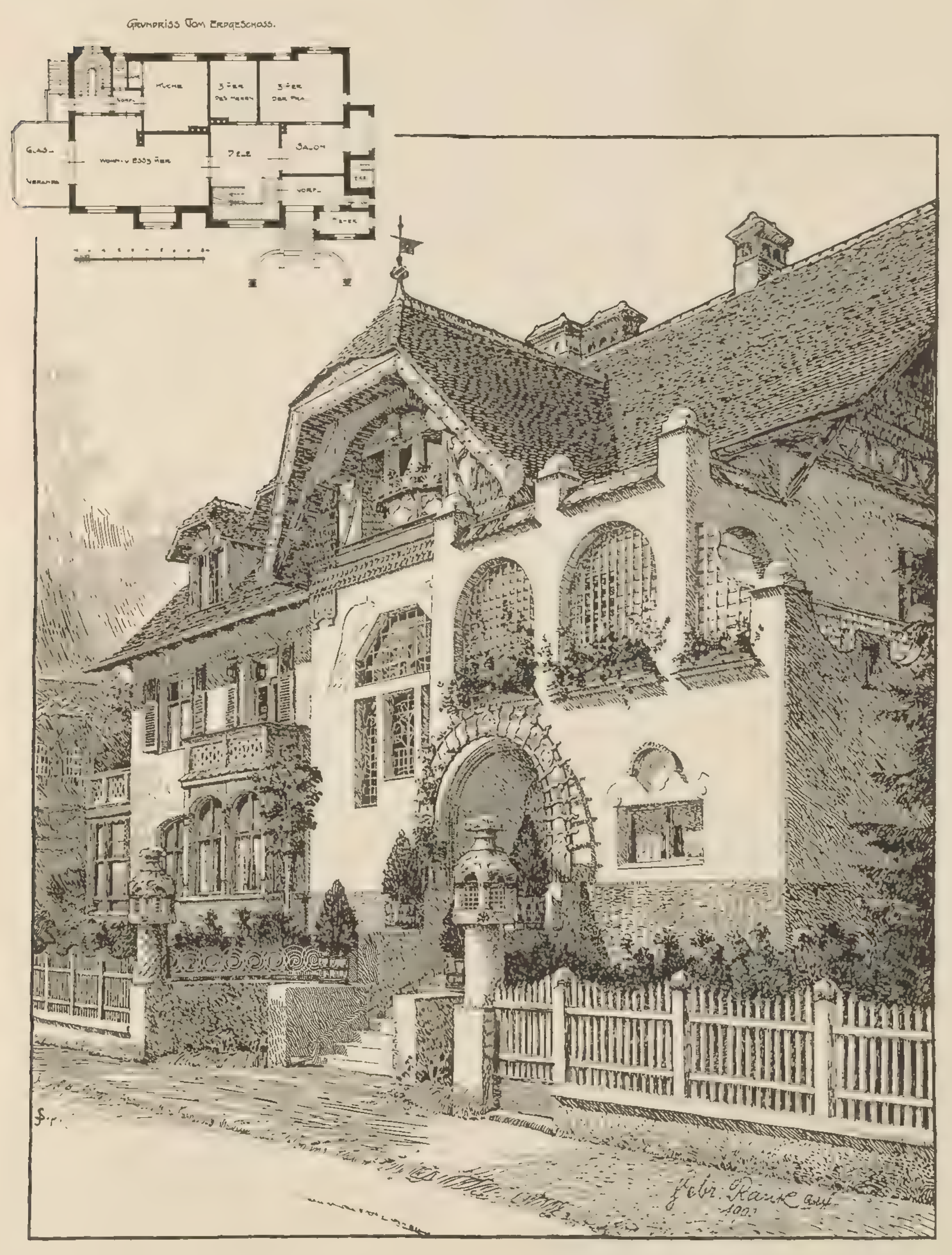


Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Städtisches Bürgerlade-Fondhaus. Wien, I. Riemerstrasse—Wollzeile.

Vom Architekten Albert H Pecha. (C. M.)

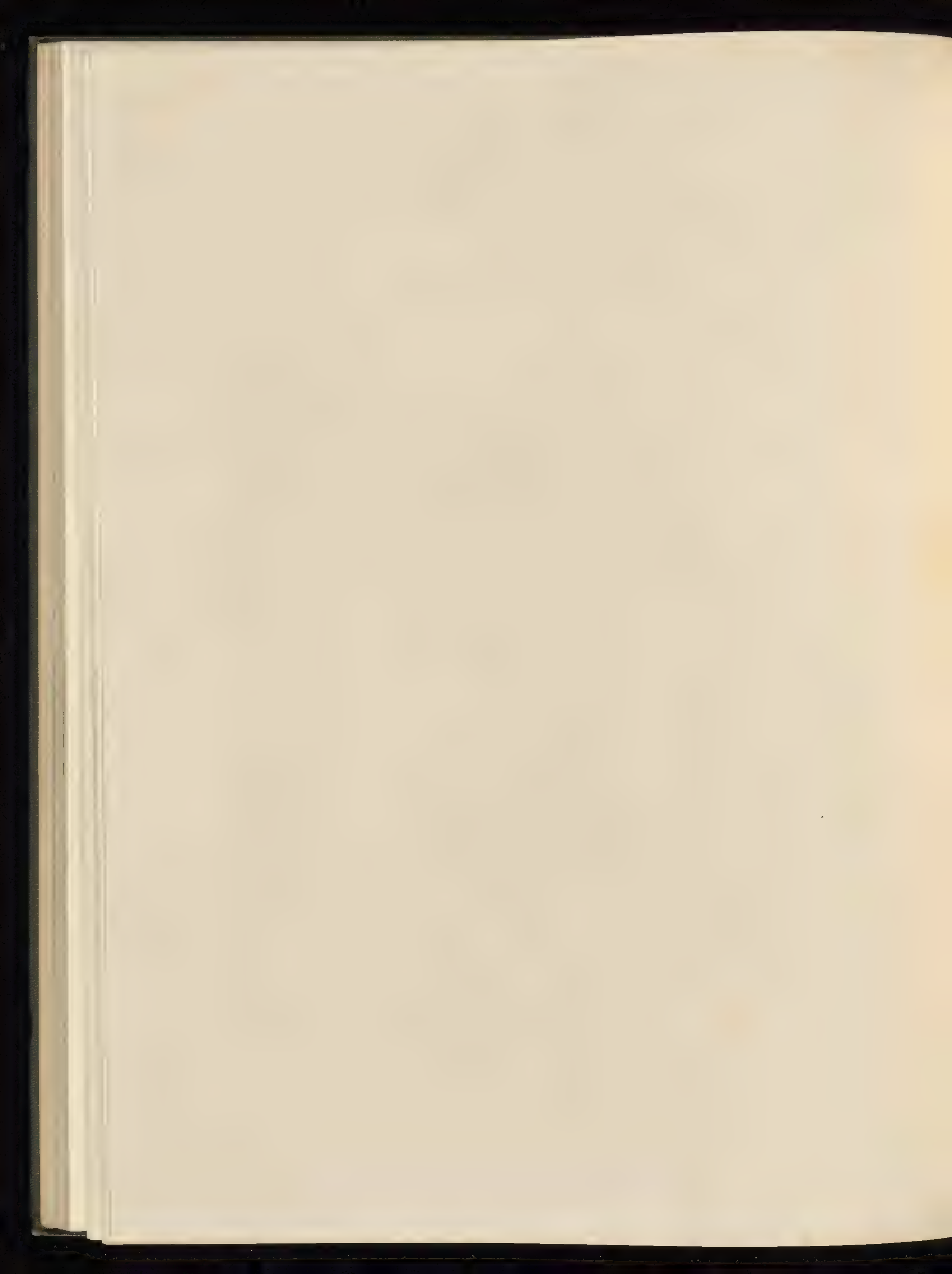




Verlag von Anton Schroll & Co., Wien

Villa Rosa. Prinz Ludwighöhe bei München.

Von den Architekten Gebr. Rank.

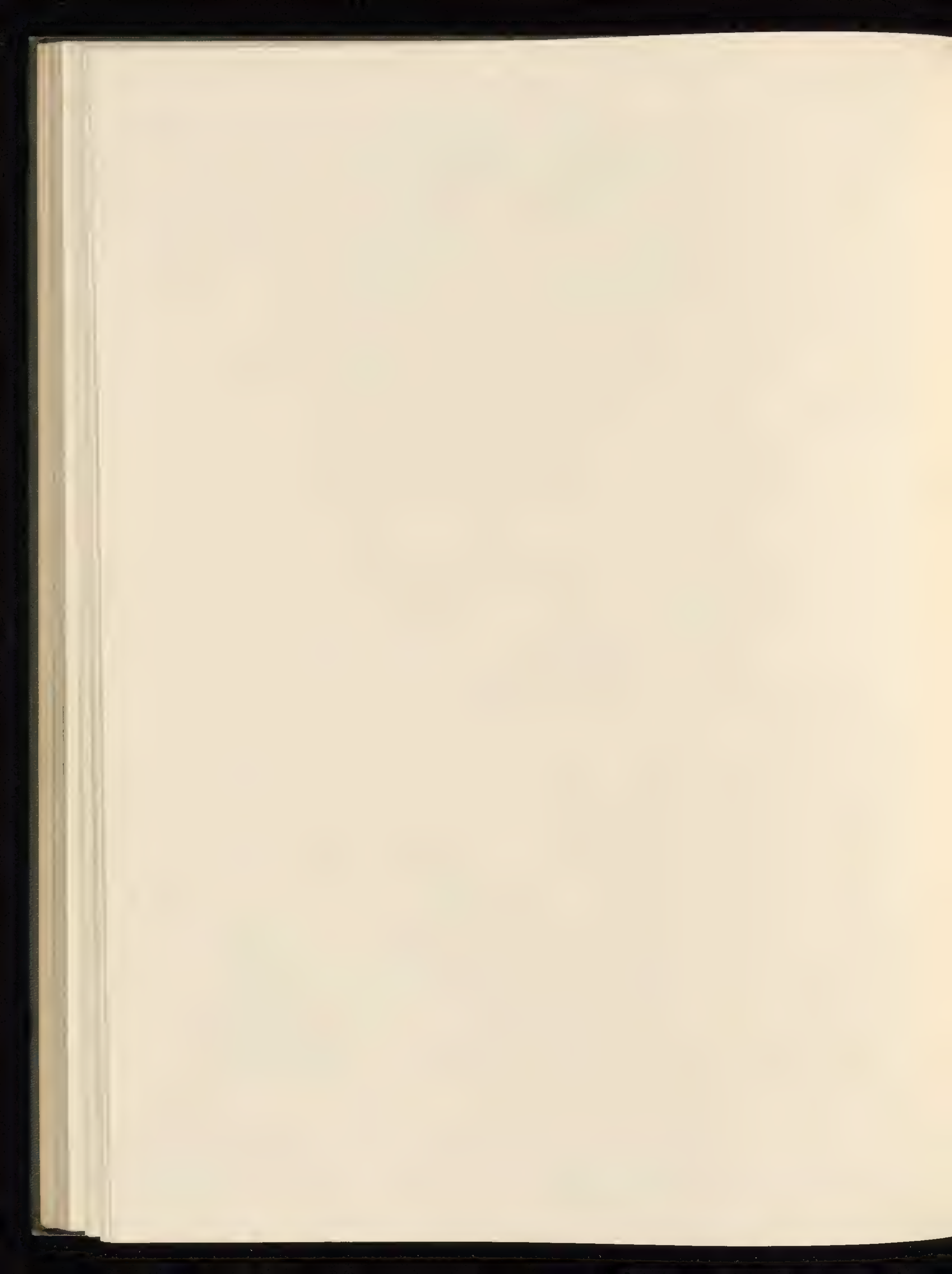








Kaiserin Elisabeth-Kapelle im Parke des Curhauses vom goldenen Kreuz in Baden N.-Ö. Vom Architekten Joseph Urban.







Verlag von Anton Schroll & Co., Wien

Beamten-Curhaus vom Goldenen Kreuz in Baden.
Vom Architekten Jos. Urban.



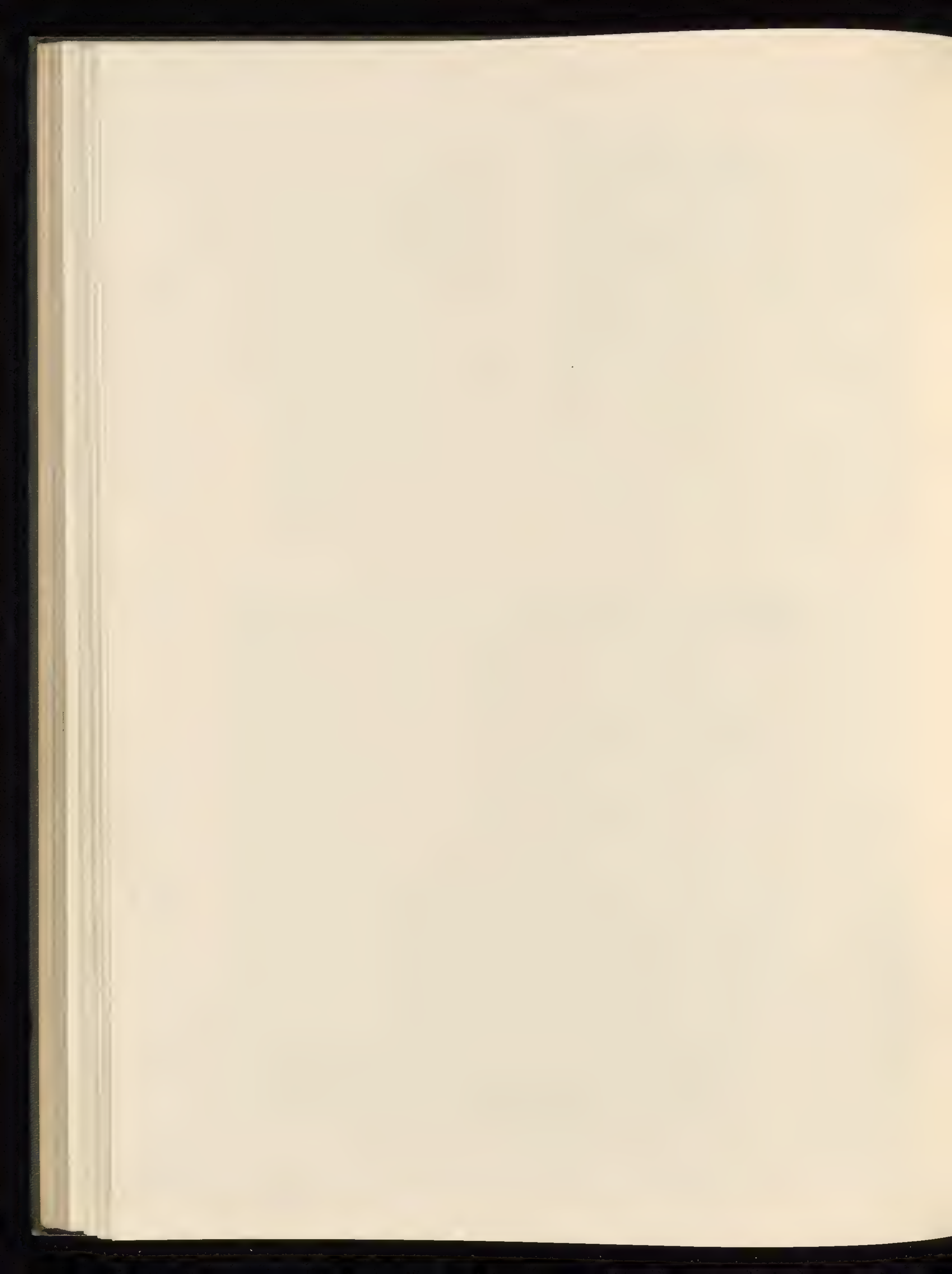






Villa Goltz in Wien — Hohe Warte.
Vom Architekten Jos. Urban.

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.





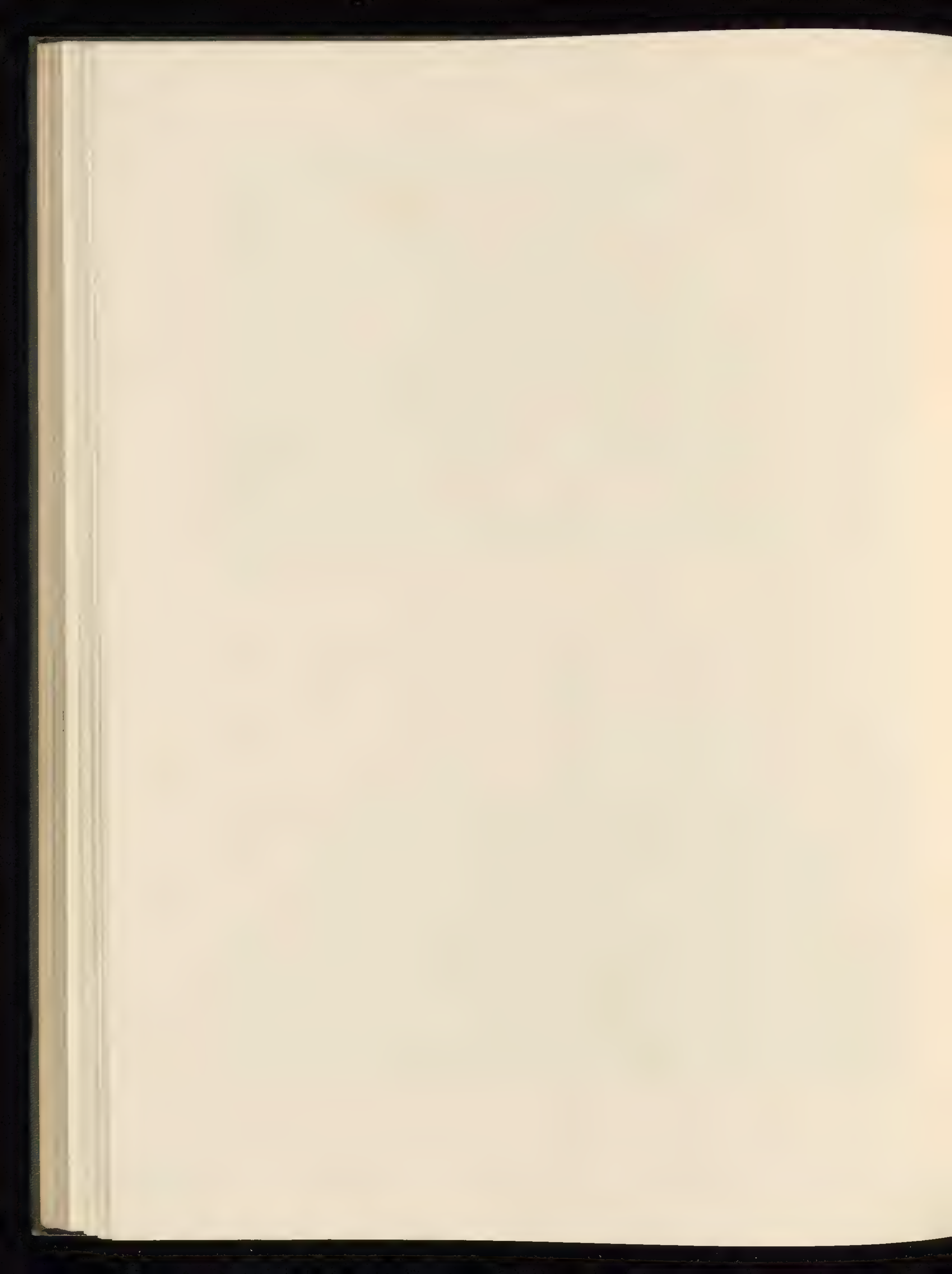
Aussichtsseite.



Waldseite.

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Villa in Rezek.
Architekt Dusan Jurkovič.



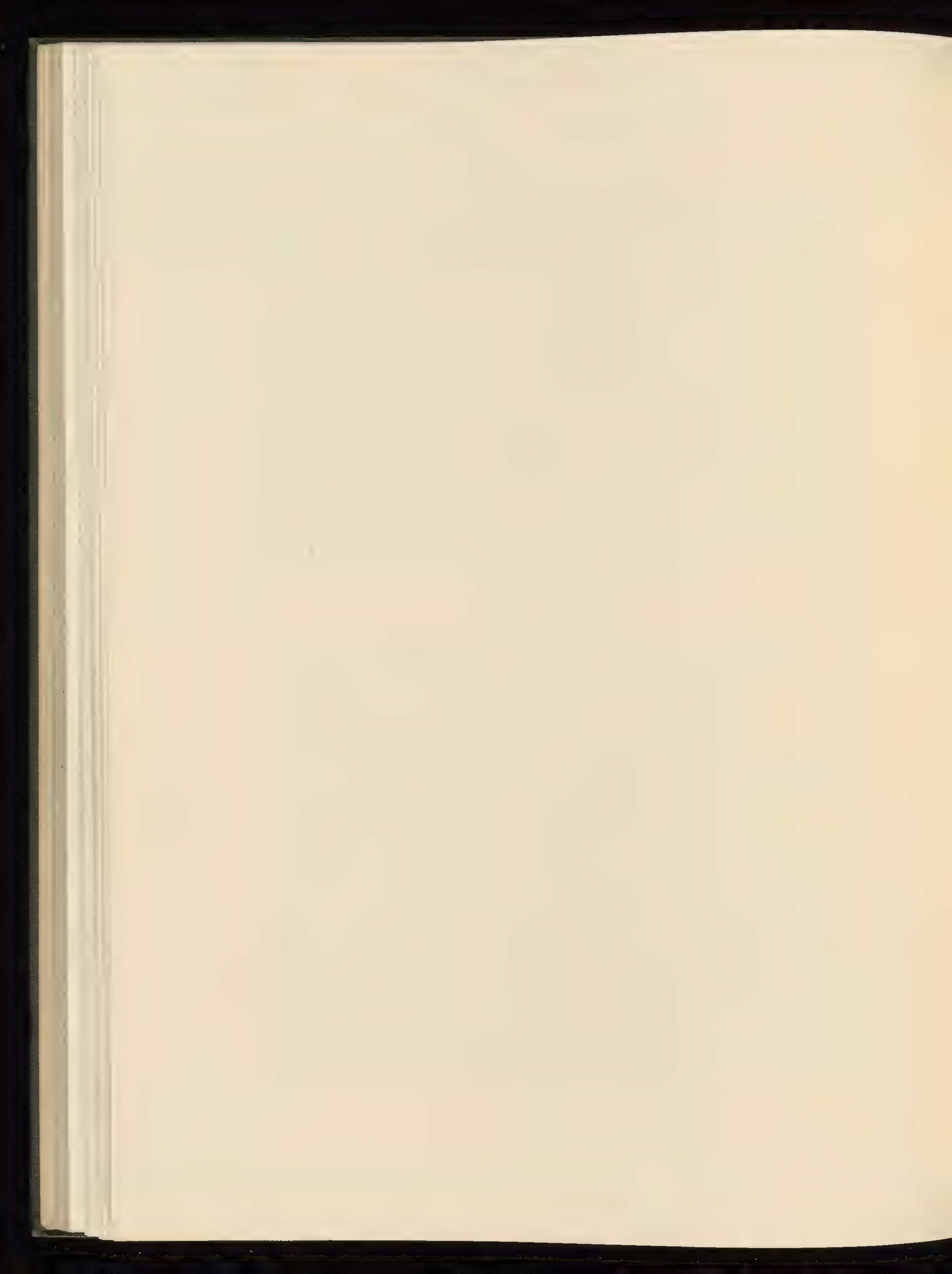




Verlag von Anton Schroll & Co., Wien

Diele, Schlaf- und Kinderzimmer der Villa Rezek.

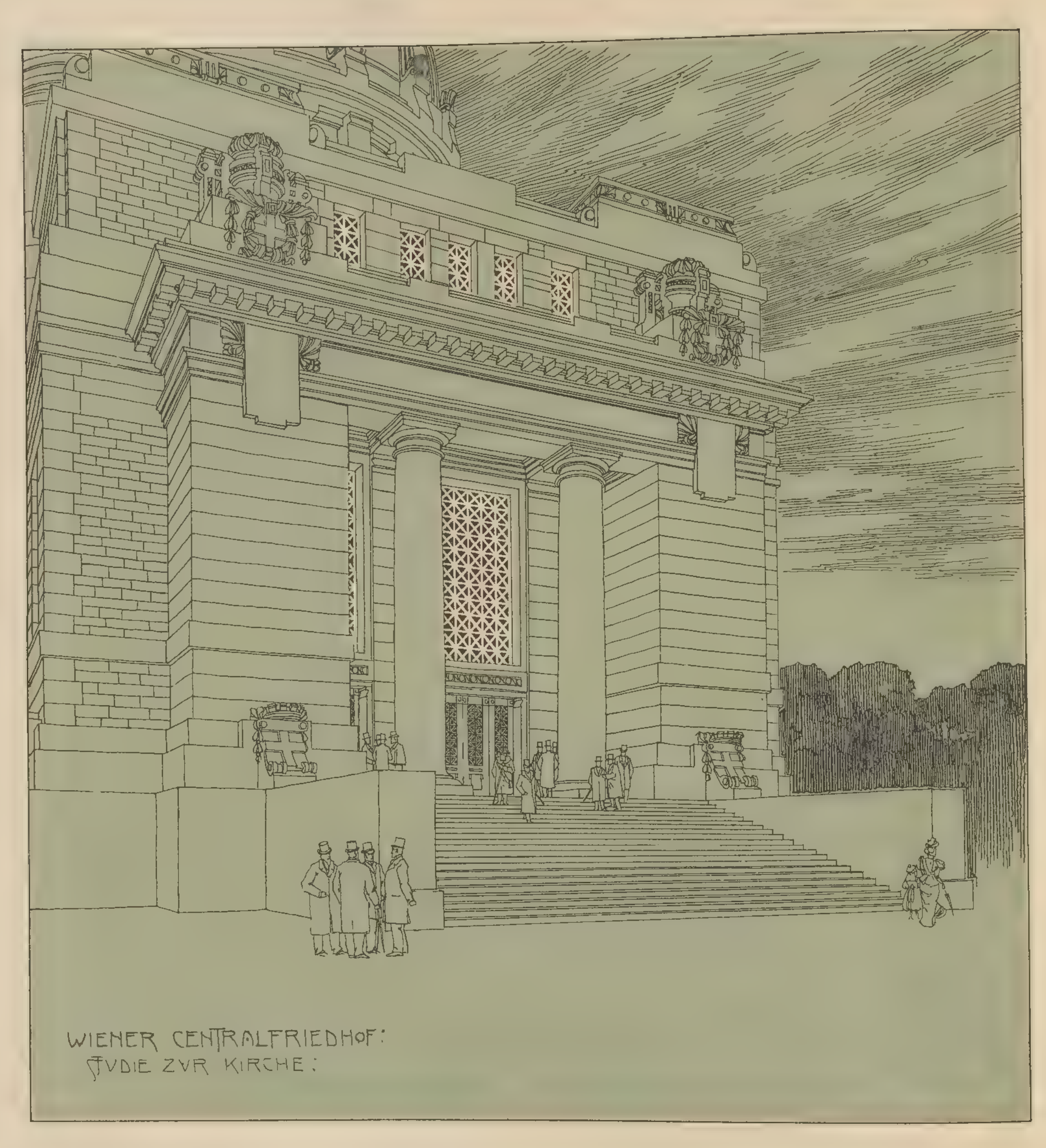
Architekt Dušan Jurkovič.





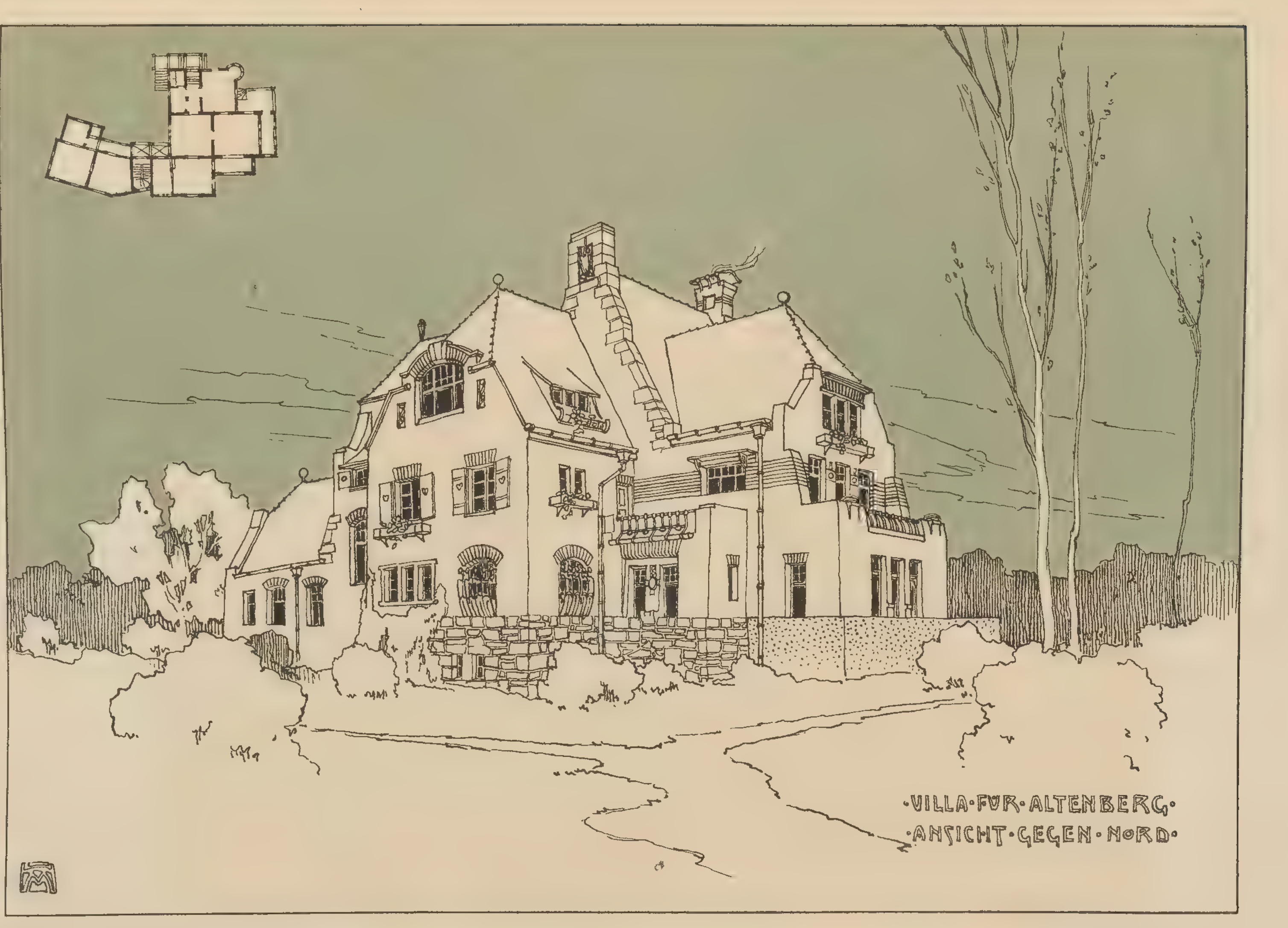
Demolierte Häuser in Wien, I. Bognergasse.
Gezeichnet vom Ingenieur Johann Leischner.

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.



Vom Architekten Max Hegele. (C.M)

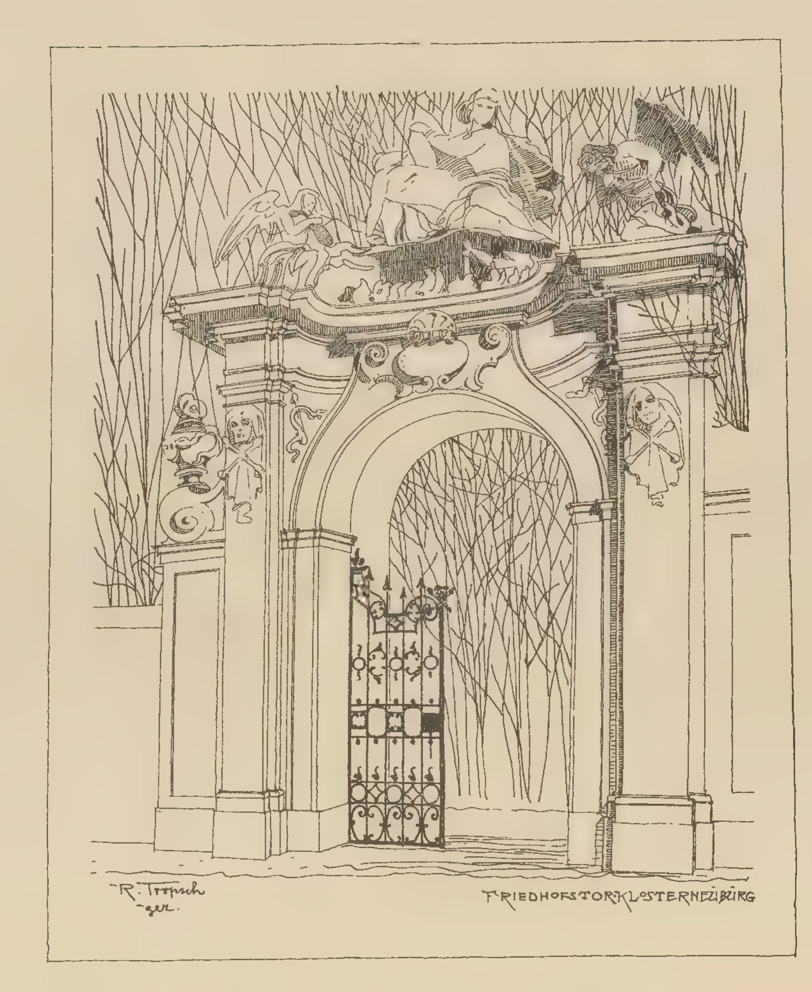
Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.



Vom Architekten Max Hegele [C.M.]

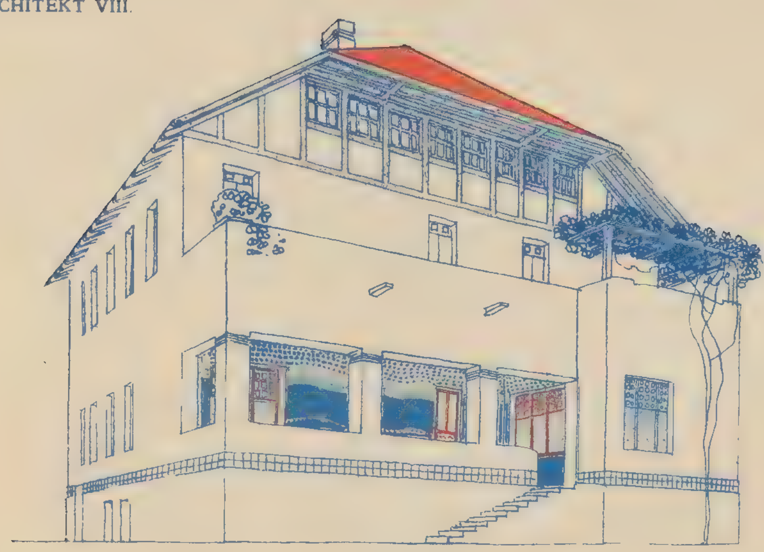
Verlag von Anton Schroll & Co., Wien







Aufgenommen und gezeichnet vom Architekten R. Tropsch



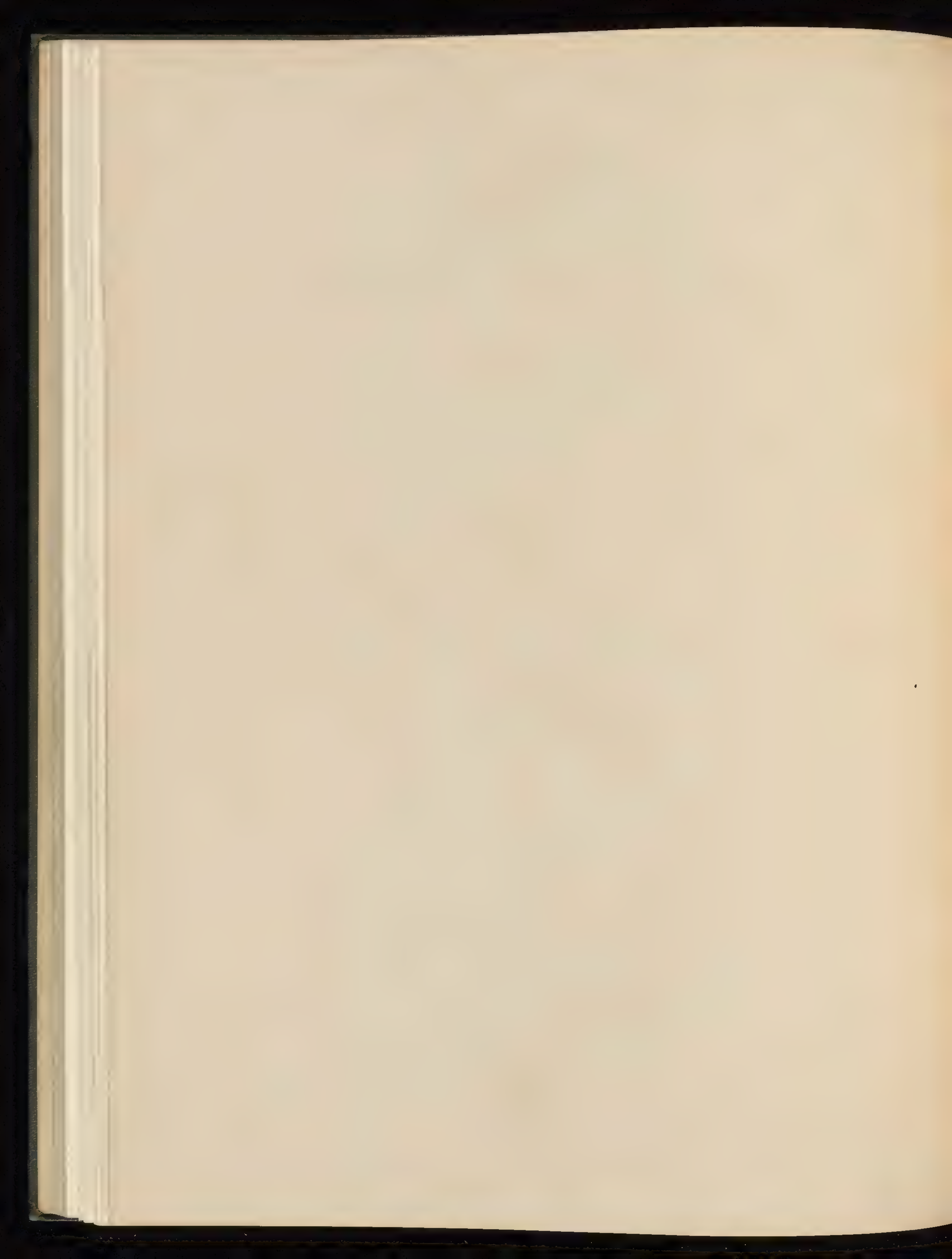
Garten-Ansicht.

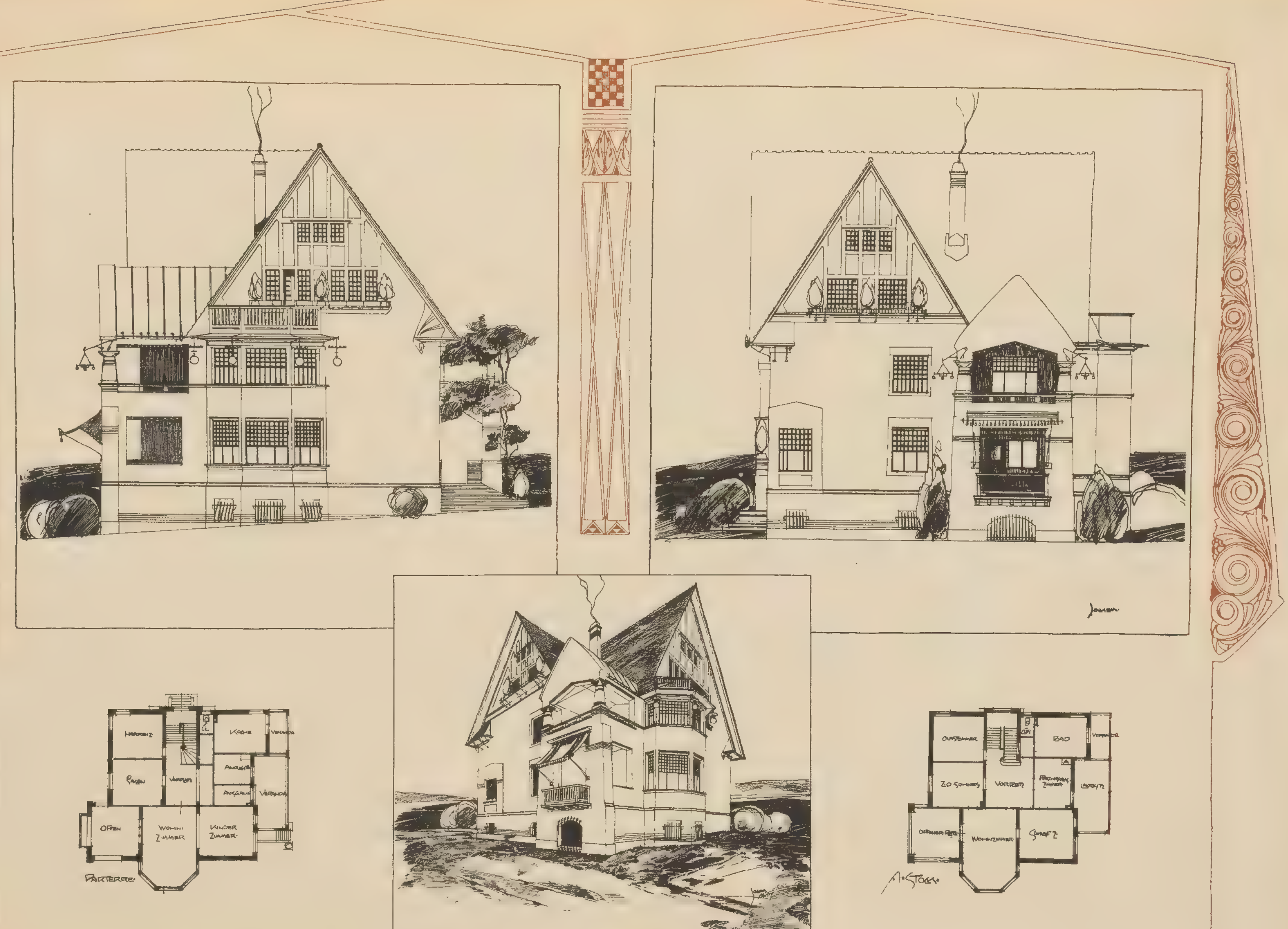
Wohnhaus, für Herrn Dr. Gl

Vom Architekten Leopold Bauer



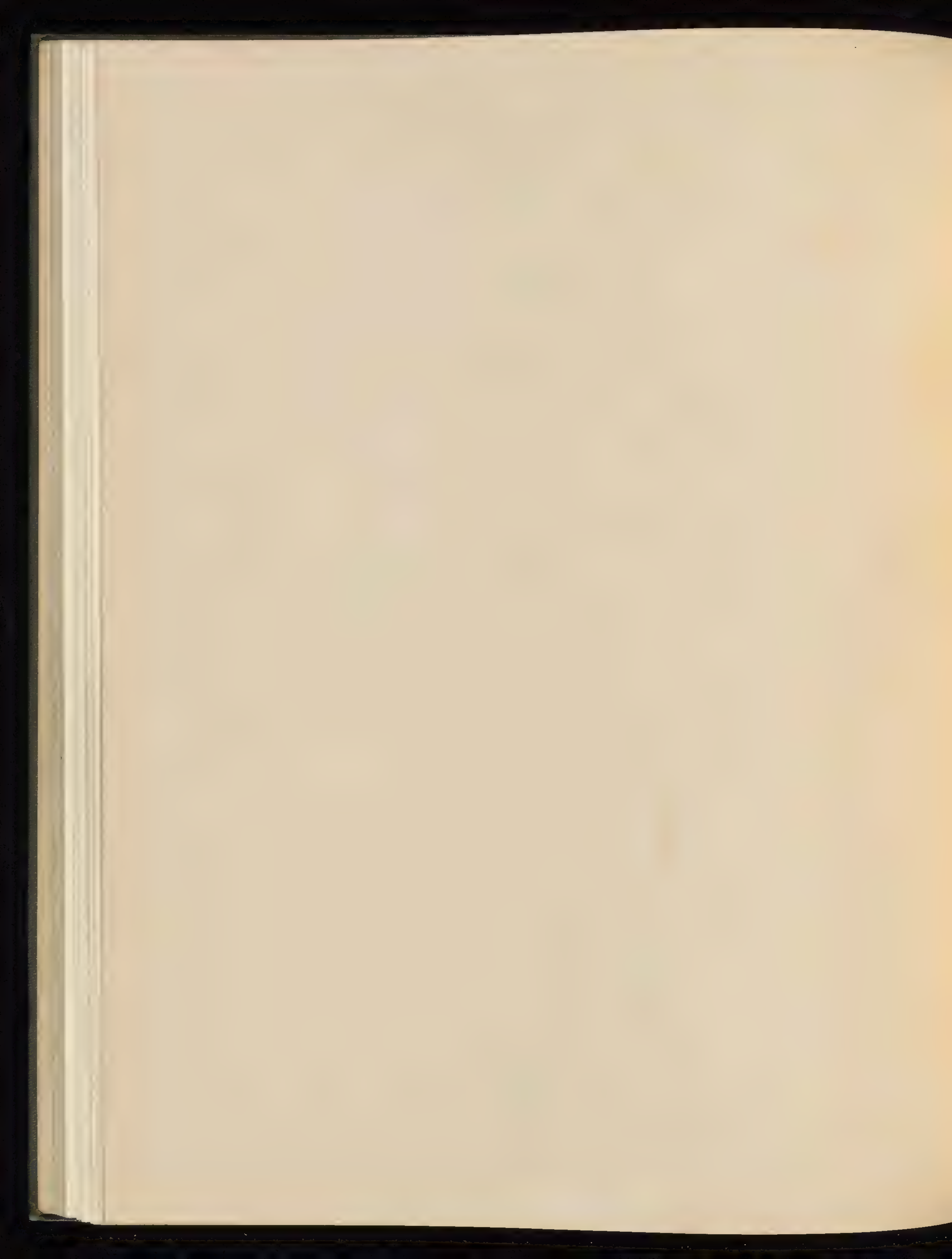
Strassen Ansicht



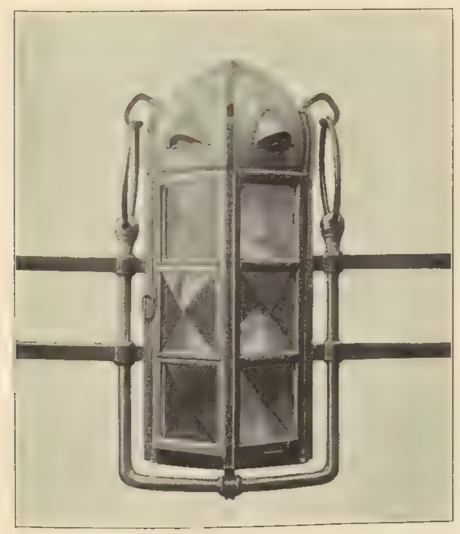


Landhaus. Vom Architekten F. W. Jochem.

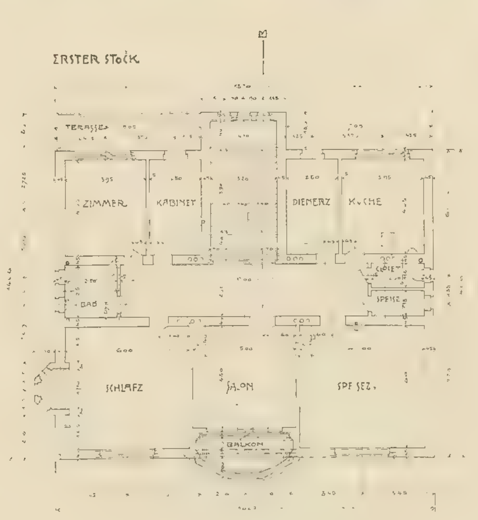
Verlag von Anton Schroll & Co.







Thorlampe zum Garten-Eingang.



Verlag von Anton Schroll & Co. in Wien

Villa Loos in Melk a. D.

Von den Architekten J. Czastka und J. Plečnik.



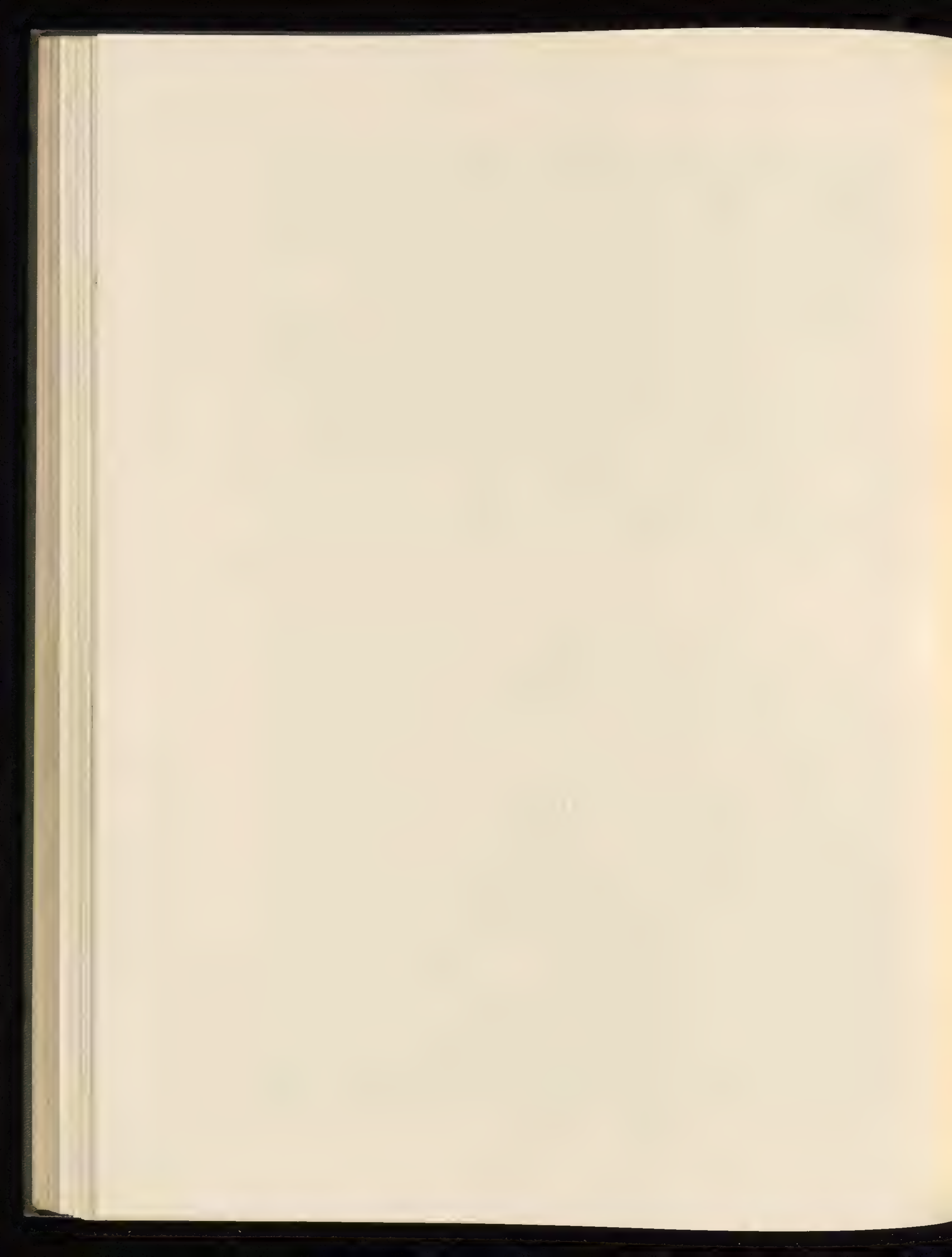




Verlag von Anton Schroll & Co. in Wien

Villa Loos in Melk a. D.

Von den Architekten J. Czastka und J. Plečnik.





Königsklosterhof, VI. Gumpendorferstrasse.

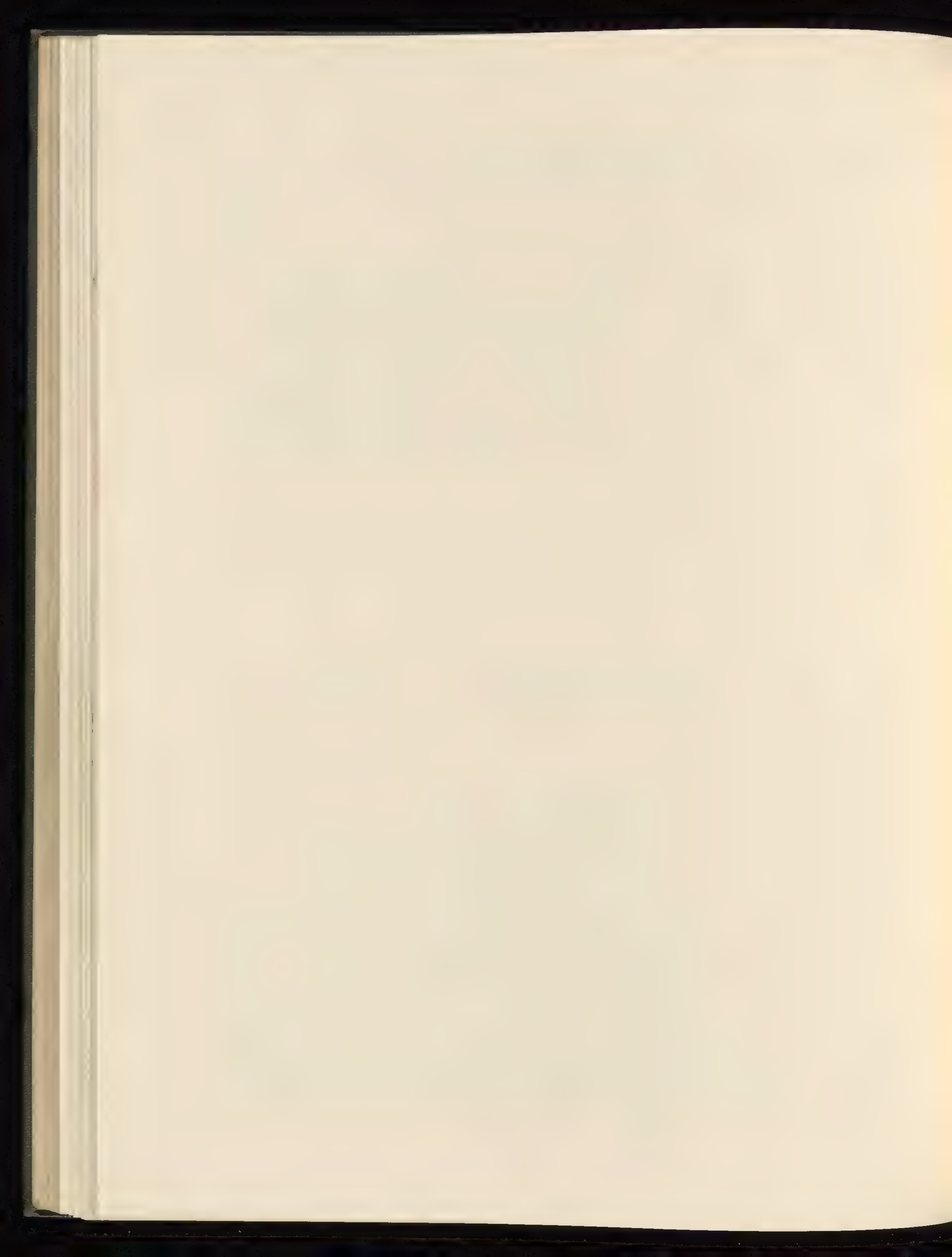
Vom Architekten Carl Stephann.



XVIII. Edelhofgasse 3.

Verlag von Anton Schroll & Co. in Wien.

Vom Architekten Carl Badstieber.

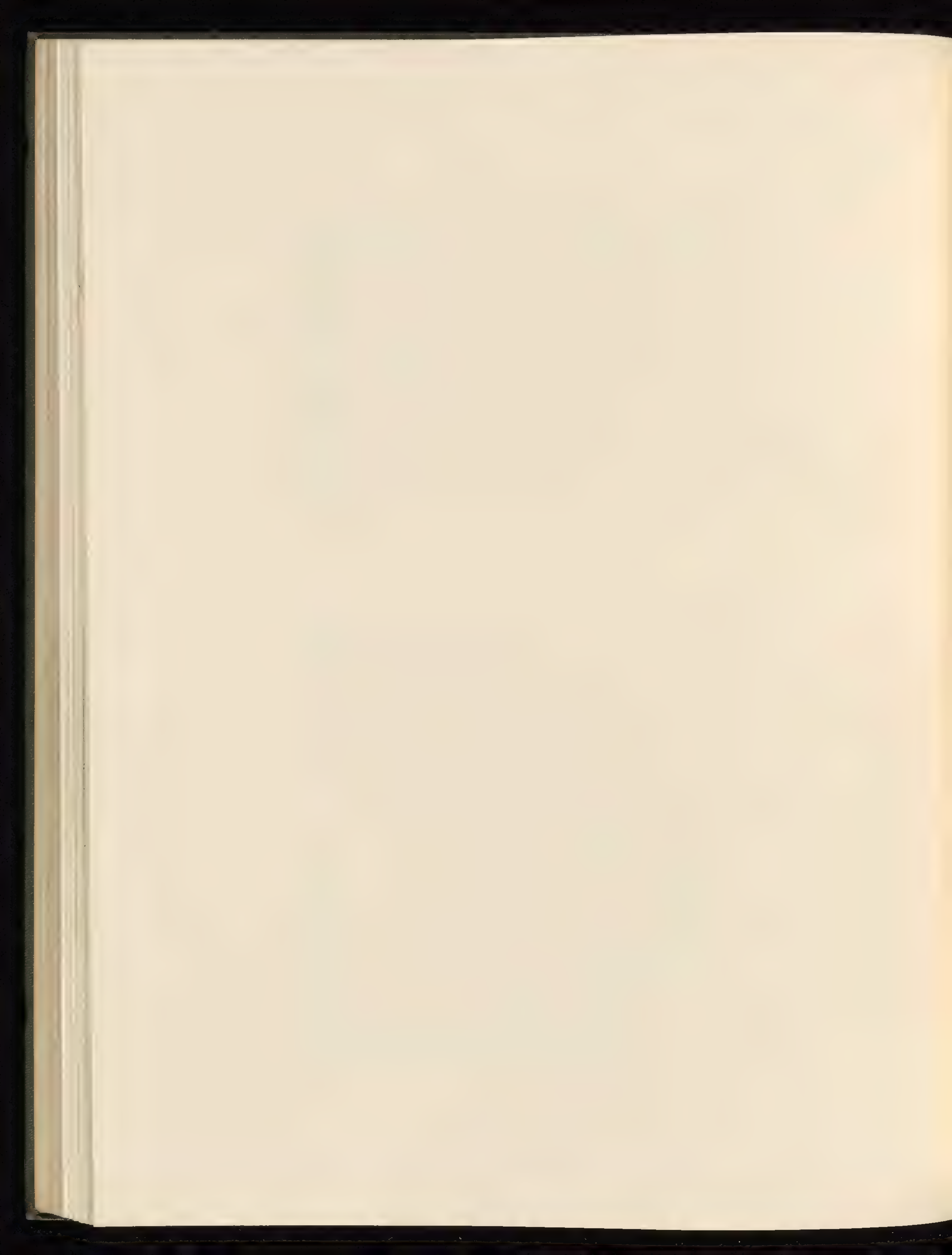






Verlag von Anton Schroll & Co. in Wien.

Villa in Wien — Währing.
Vom Architekten Oskar Marmorek.





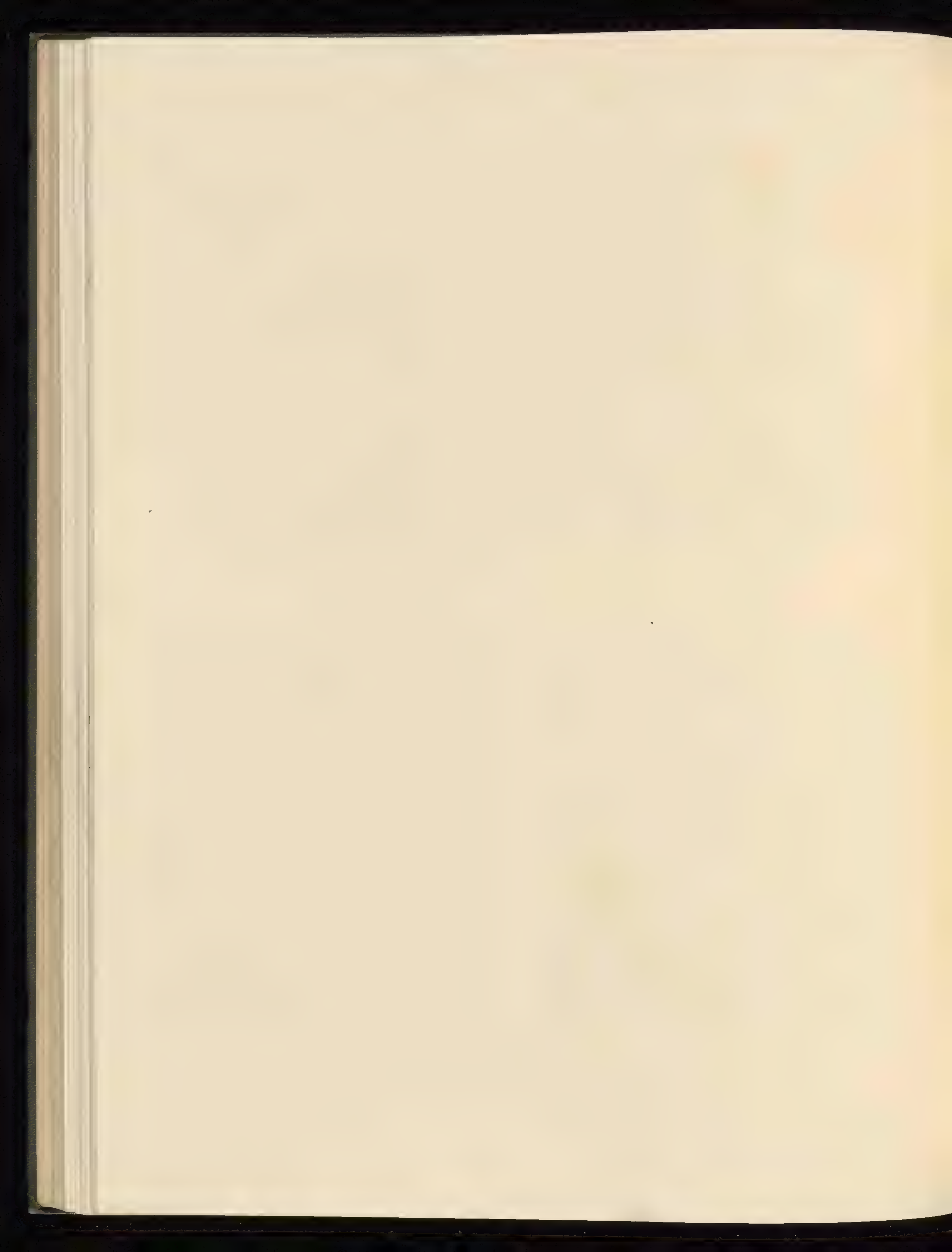


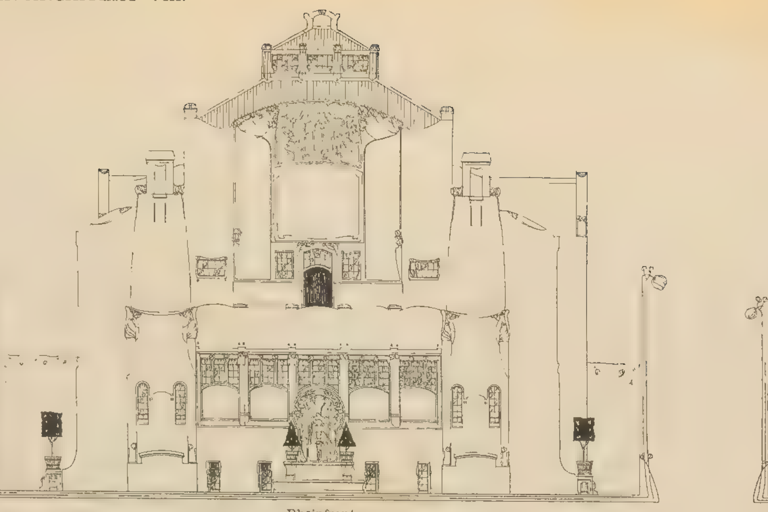


Verlag von Anton Schroll & Co. in Wien.

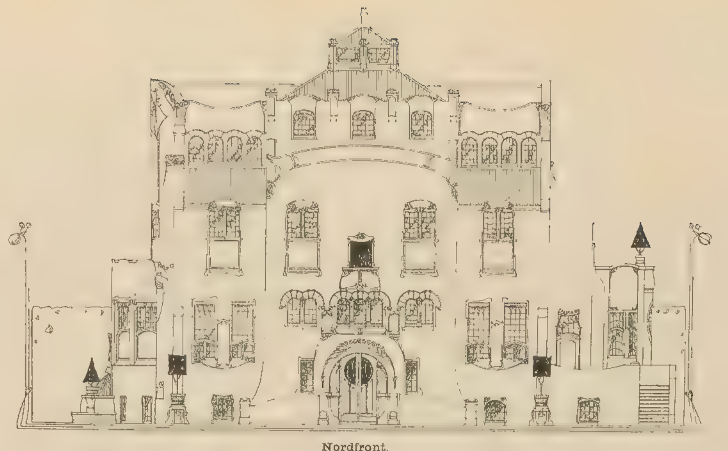
Sgraffito-Decoration des Schlosses Prossnitz (Mähren).

Von dem Maler Jano Köhler.





Rheinfront.



Nordfront.



Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

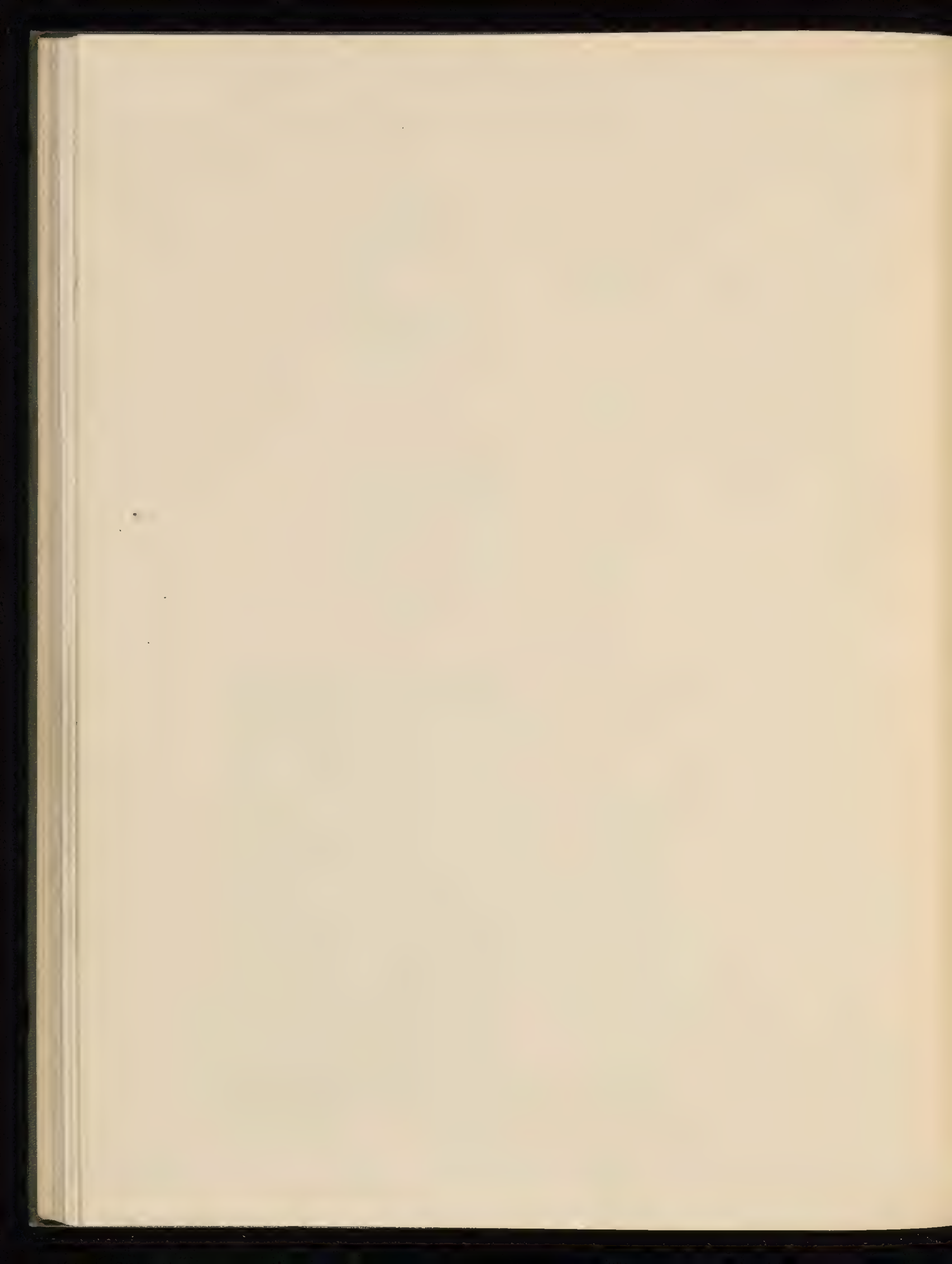


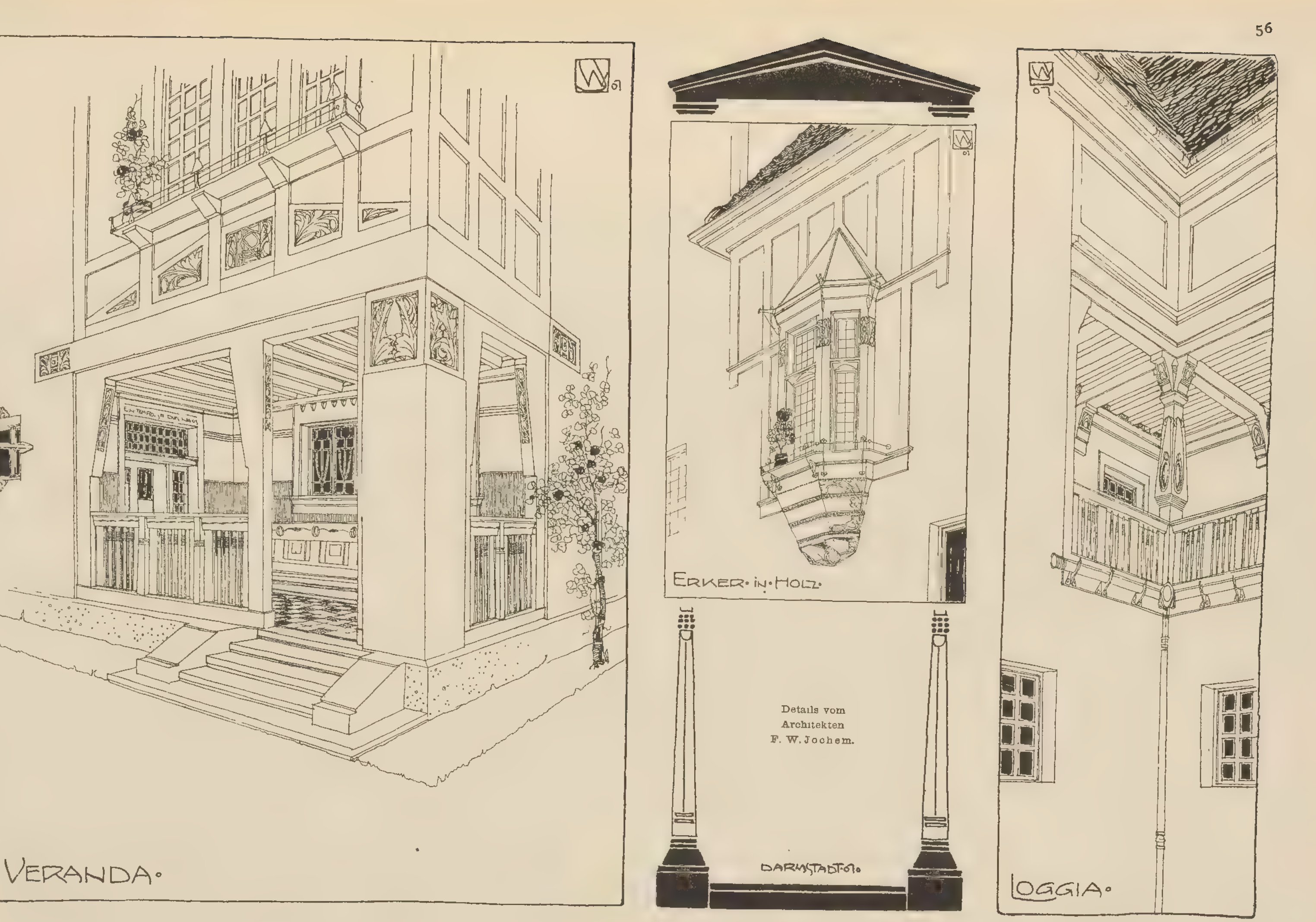




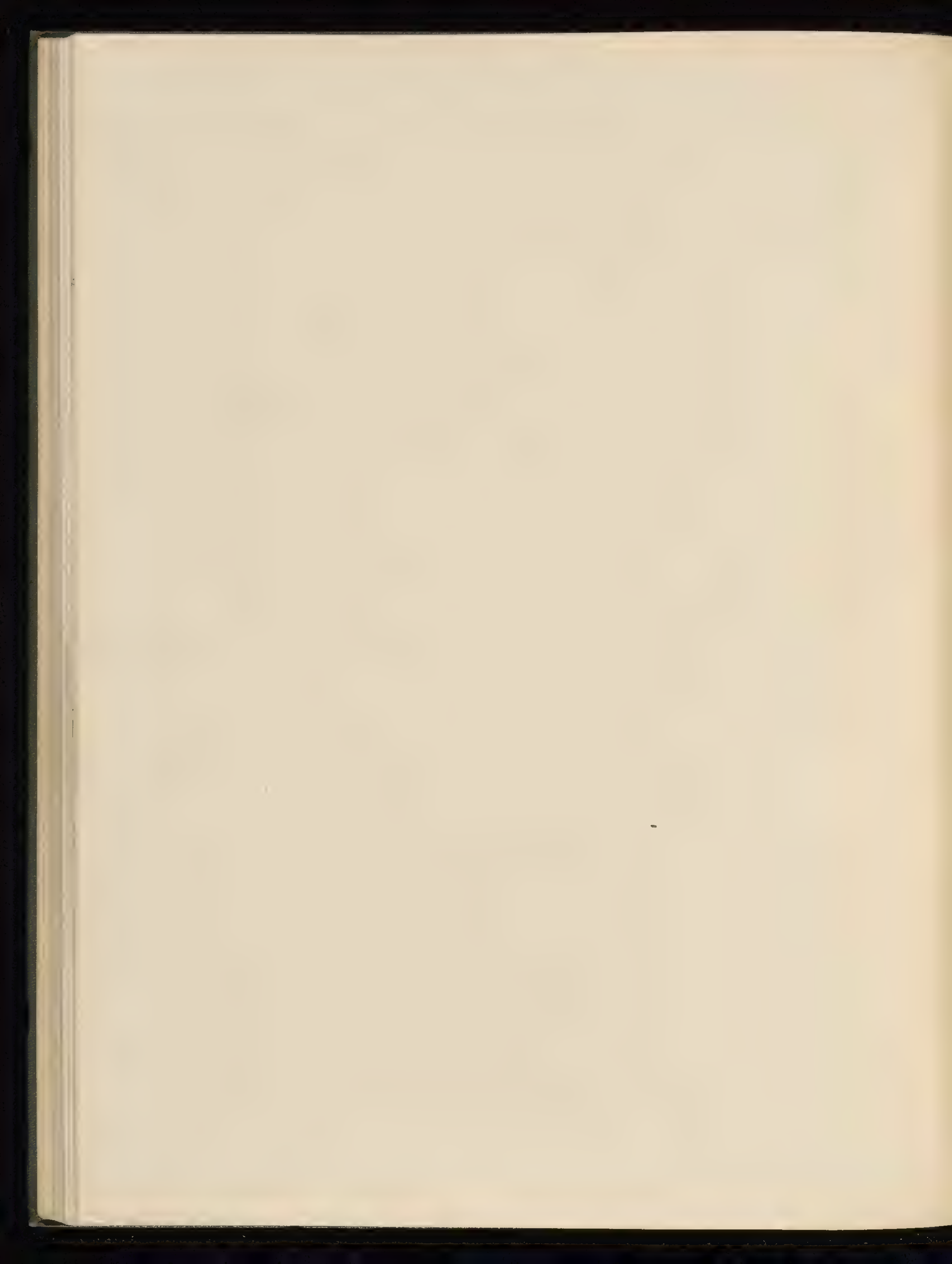
Project zu einer Villa in Mehlem a. Rh.

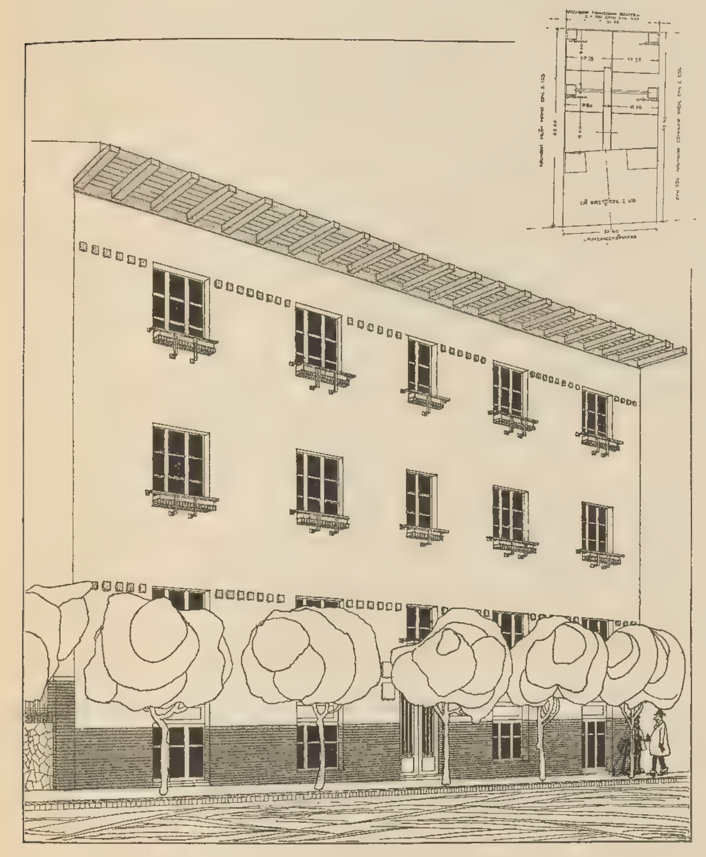
Vom Architekten Ludwig Paffendorf

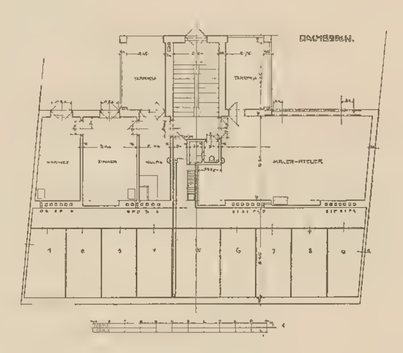




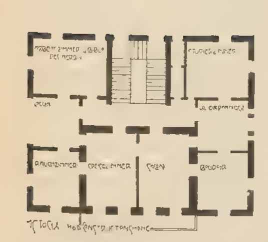
Verlag von Anton Schroll & Co., Wien



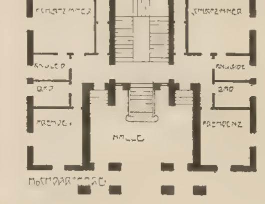




Vom Architekten F. Krasny.







Vom Architekten Karl von Kéler.



Verlag von Anton Schroll & Co., Wien

Skizze für ein Zweifamilienhaus (für einen Notar und einen Arzt).

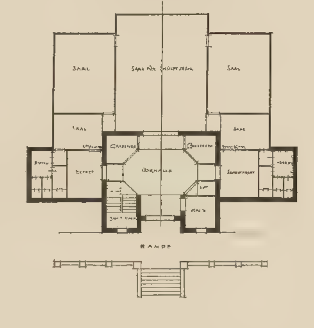
Vom Architekten A. Dryák.



Entwurf für den Umbau einer Villa in Wien (Hohe Warte).
Vom Architekten Wilhelm Jelinek.



Von den Architekten Gebrüder Rank.

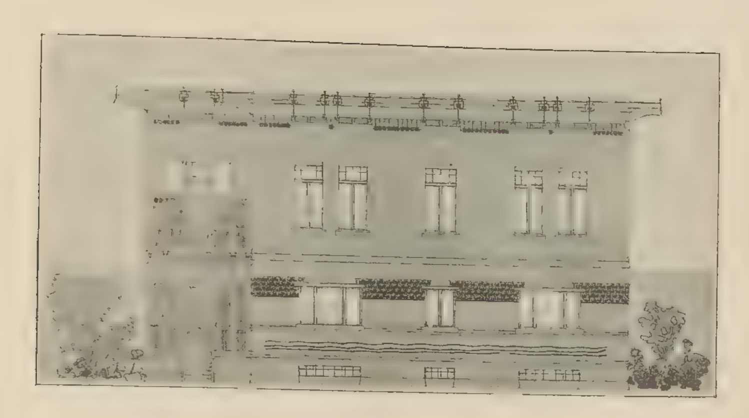


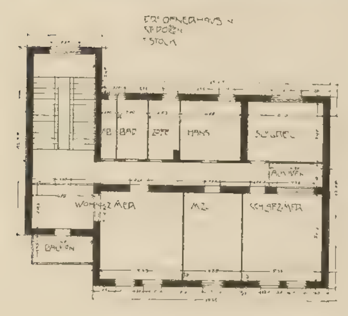
SKIZZE ZU EINEM KUNST-AUSSTELLUNGS-GEBÄUDE.

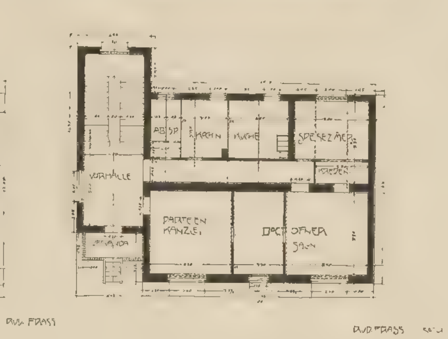
Vorliegendes Project, welches für ein durch den Fremdenstrom stark frequentiertes Städtchen geplant ist, soll für Wander- und Collectivausstellungen dienen. Da die Mittel in nur bescheidenem Maße vorhanden sind, soll nur der vordere Theil in massivem Mauerwerk, der hintere Theil dagegen in Rabitz mit Eisenconstruction hergestellt werden. Die Mittelpartie erhält ein zweites Geschoss. Hausmeisterwohnung und Kistenräume sollen im Souterrain untergebracht werden.



Entwürfe vom Architekten G. P. Müller-Hasse.

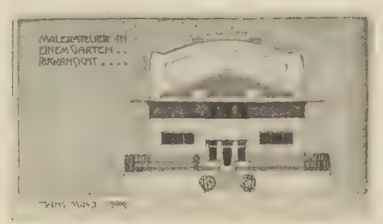


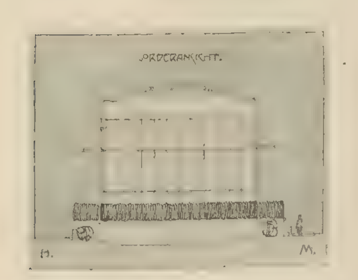


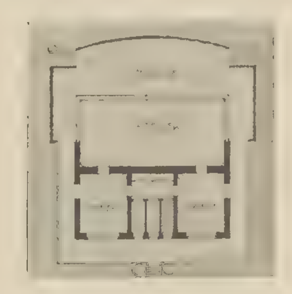


Wohnhaus in St. Pölten.

Vom Architekten Rudolf Frass.

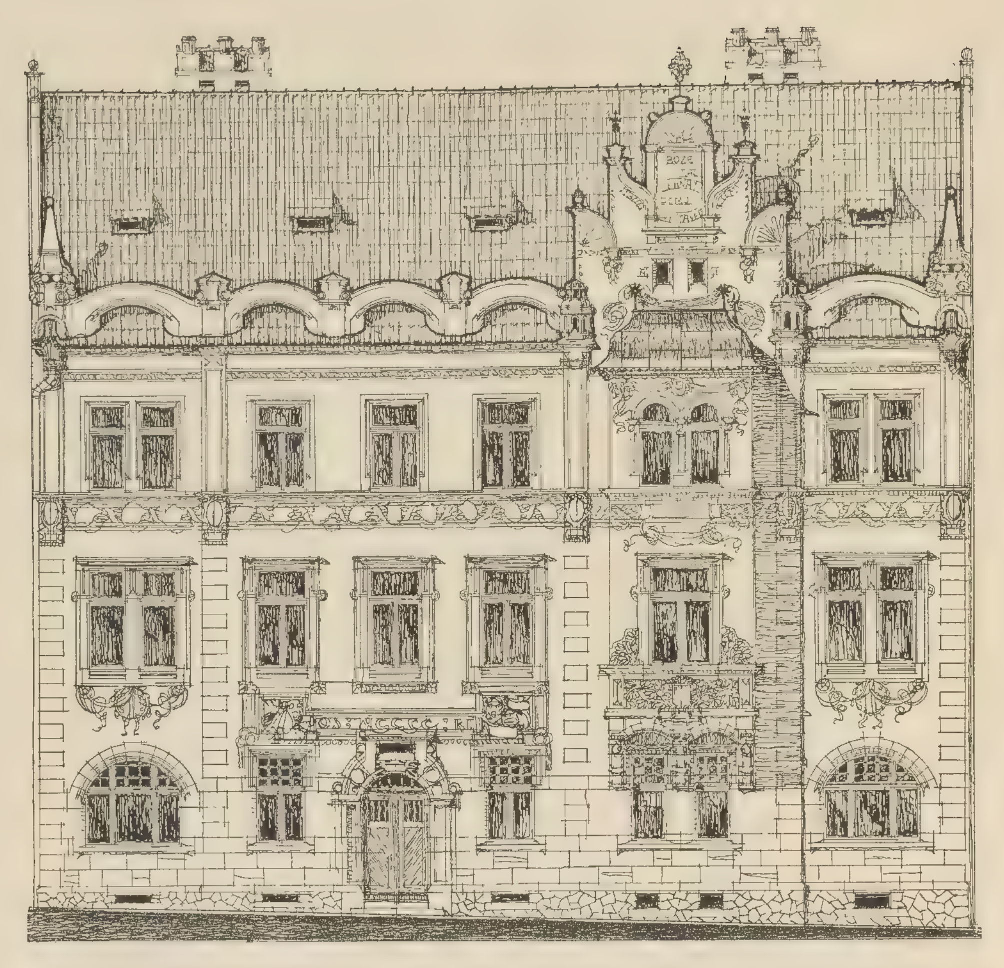






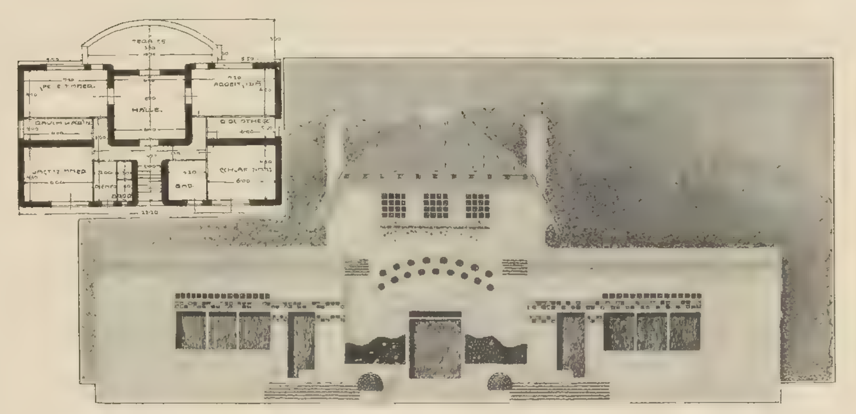
Maler-Atelier.

Skizze vom Architekten Hans Mayr.



Studie.

Vom Architekten Rudolf Němec.



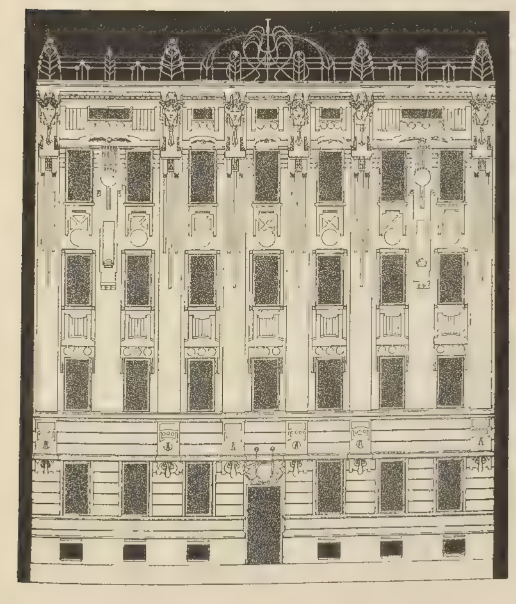
Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Entwurf für eine Villa.

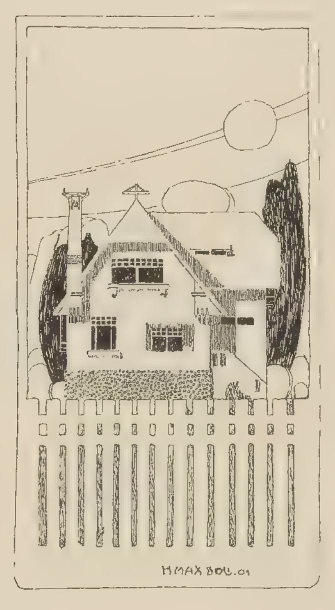
Vom Architekten Gustav von Flesch-Bruningen.



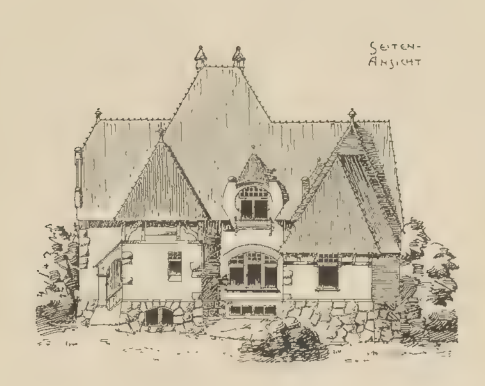
Landhaus für Mürzsteg.
Vom Architekten Hans Prutscher.



Wohnhaus in Wien, XVIII. Köhlergasse.
Vom Architekten Hans Prutscher.



Skizze vom Architekten M. Joli.



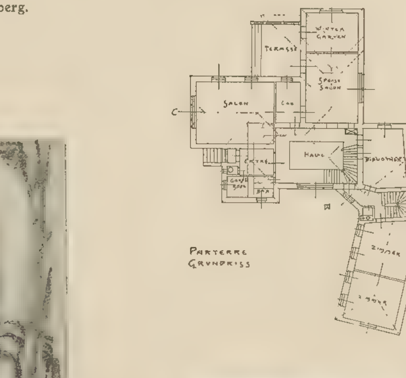






Project für den Umbau eines Landhauses in Altenberg.

Vom Architekten A. Bělohlavek.



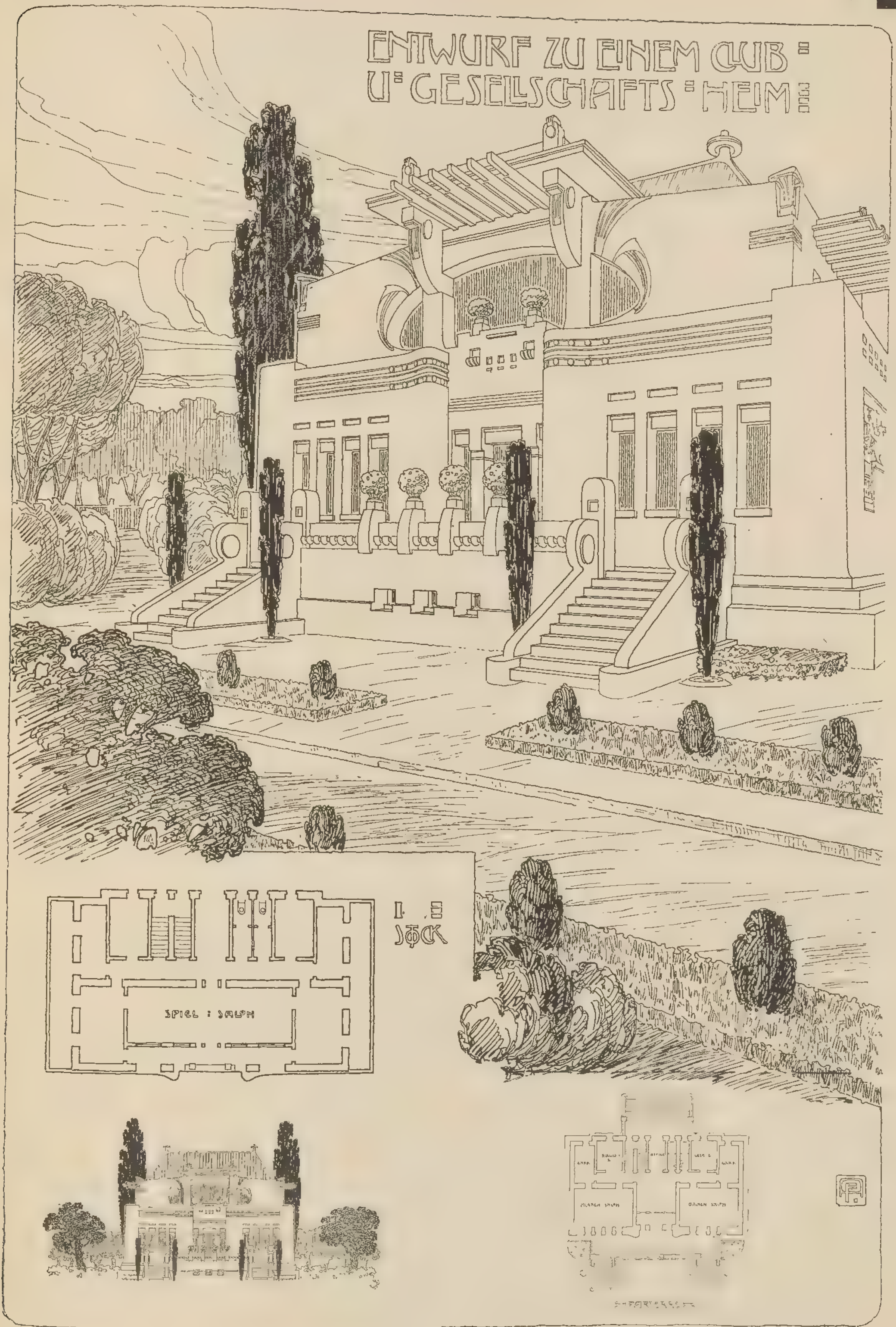






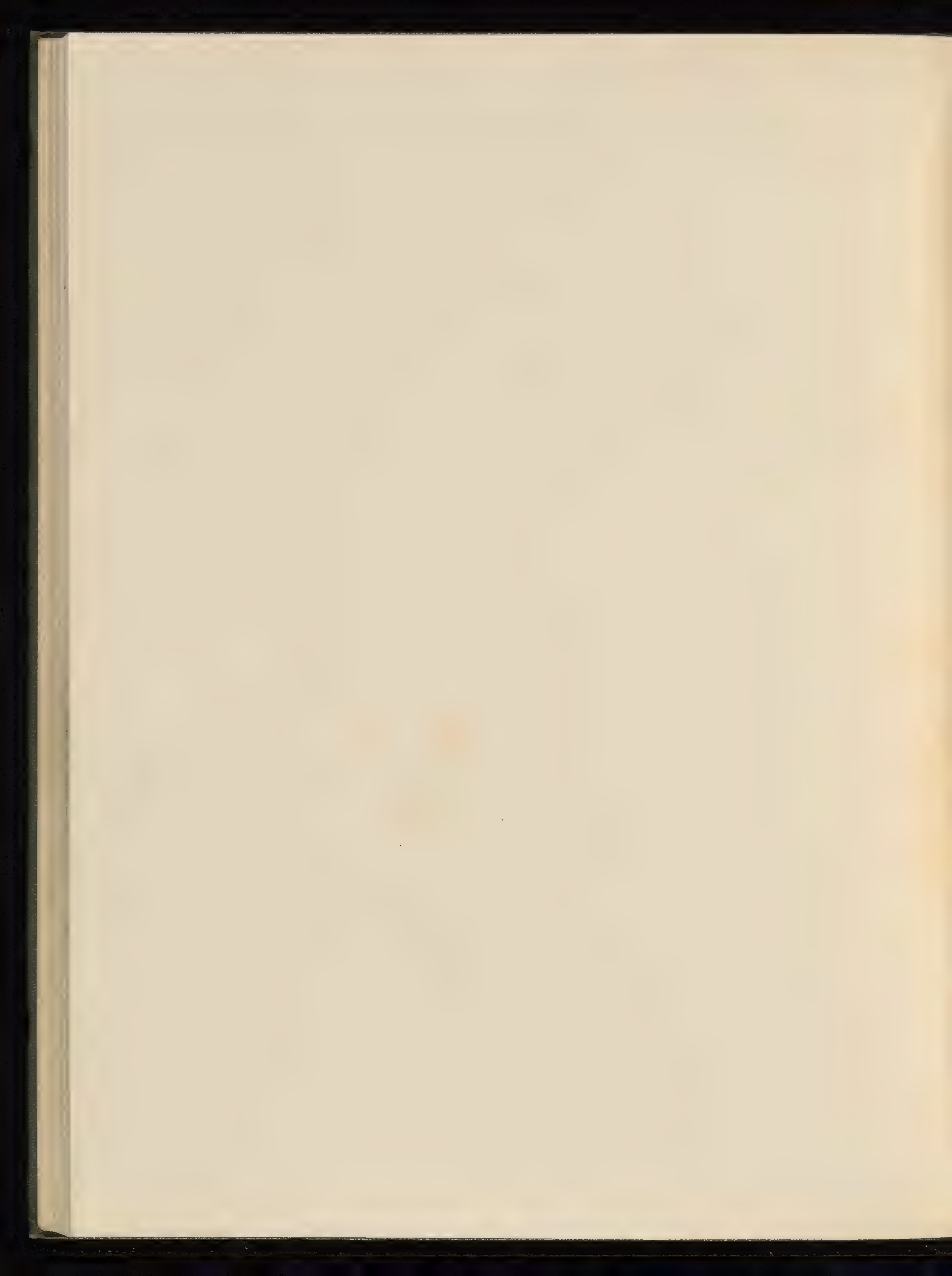
Skizzen von M. Joli.

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.



Verlag von Anton Schroll & Co., Wien

Vom Architekten Alfred Fenzl

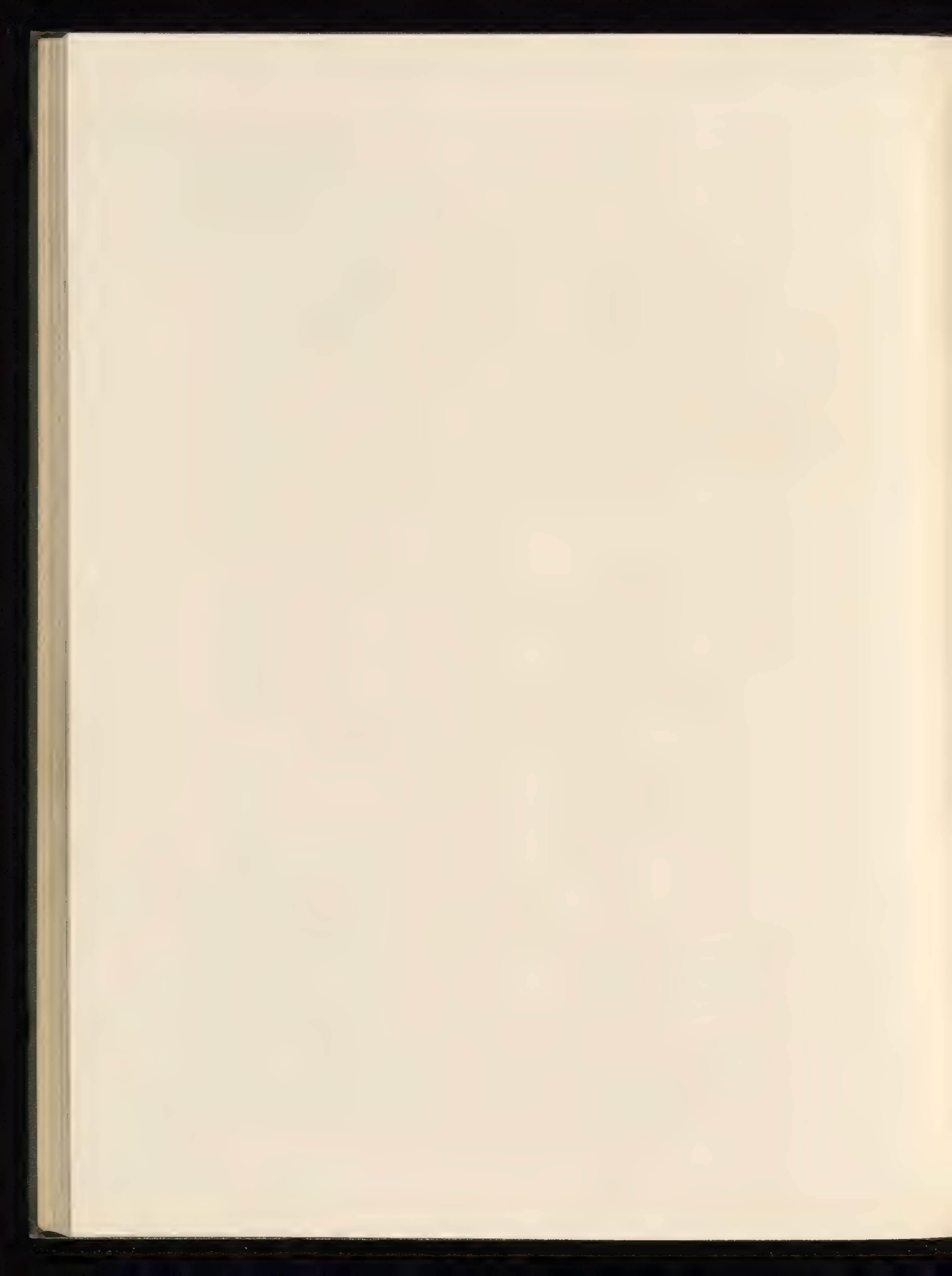






Concurrenz für das Kaiser Franz Joseph-Stadt-Museum in Wien.
Vom Architekten Rudolf Dick (C. M.).

Verlag von Anton Schroll & Co. in Wien

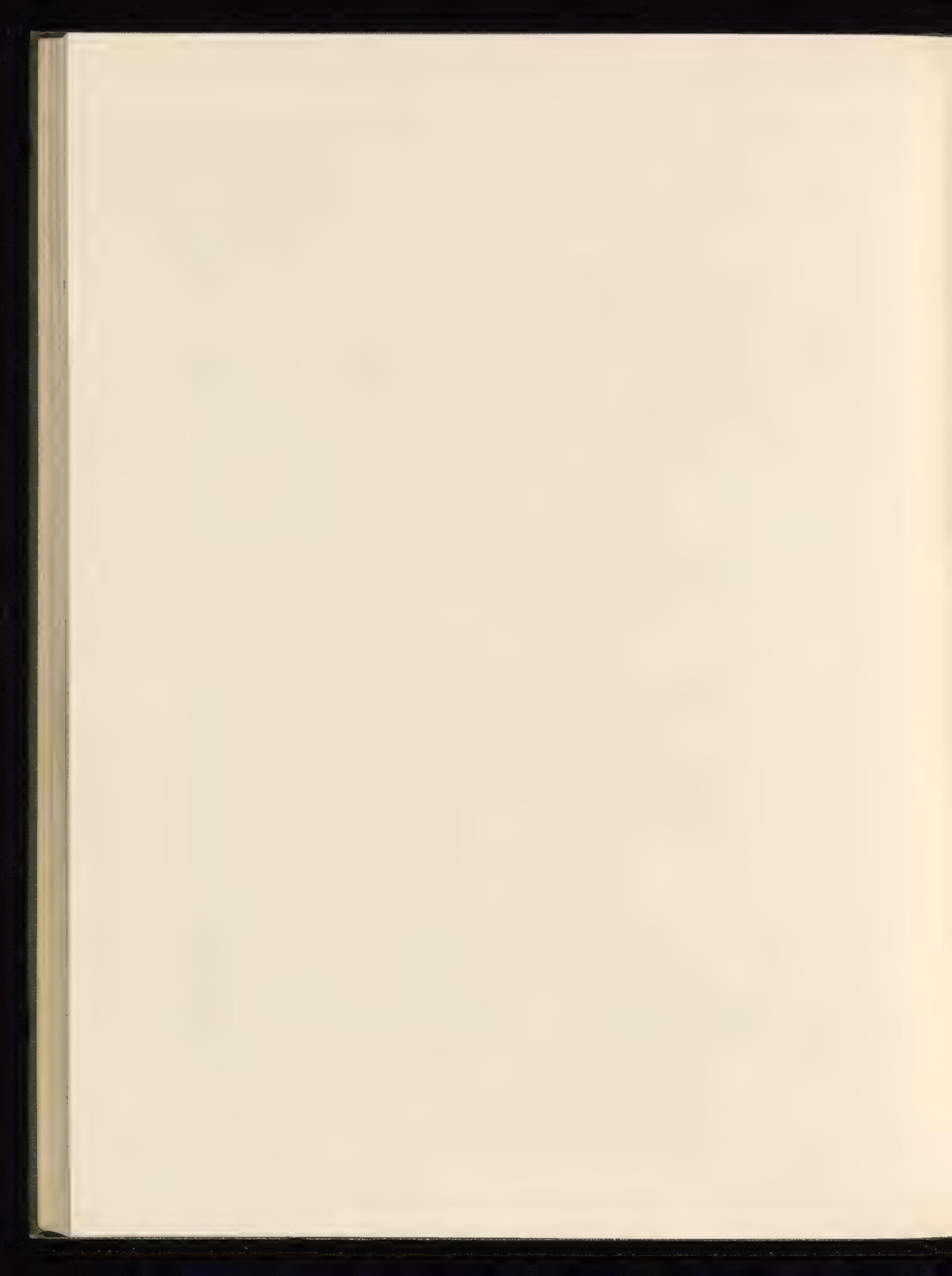


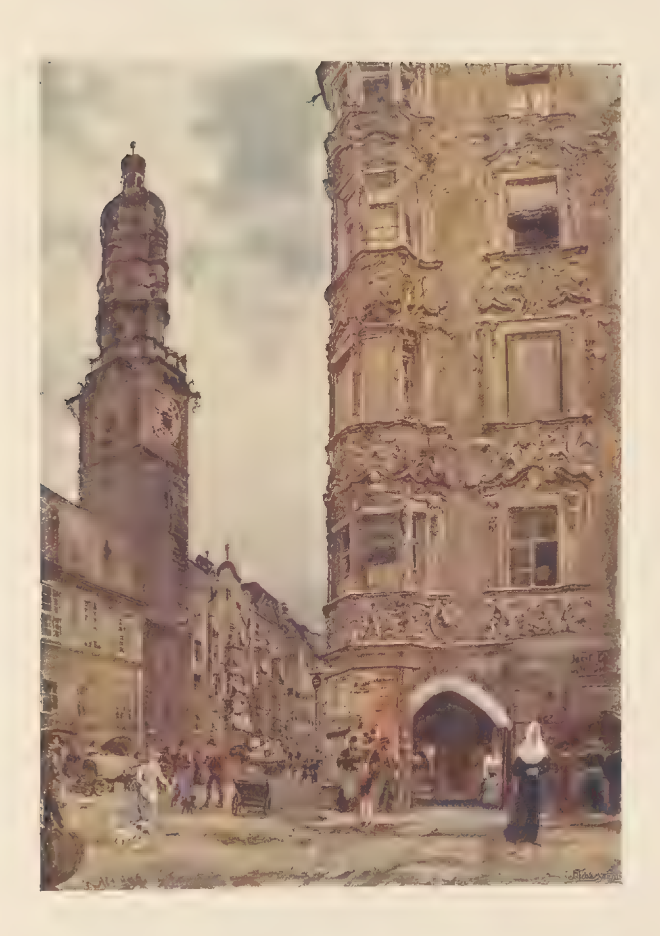




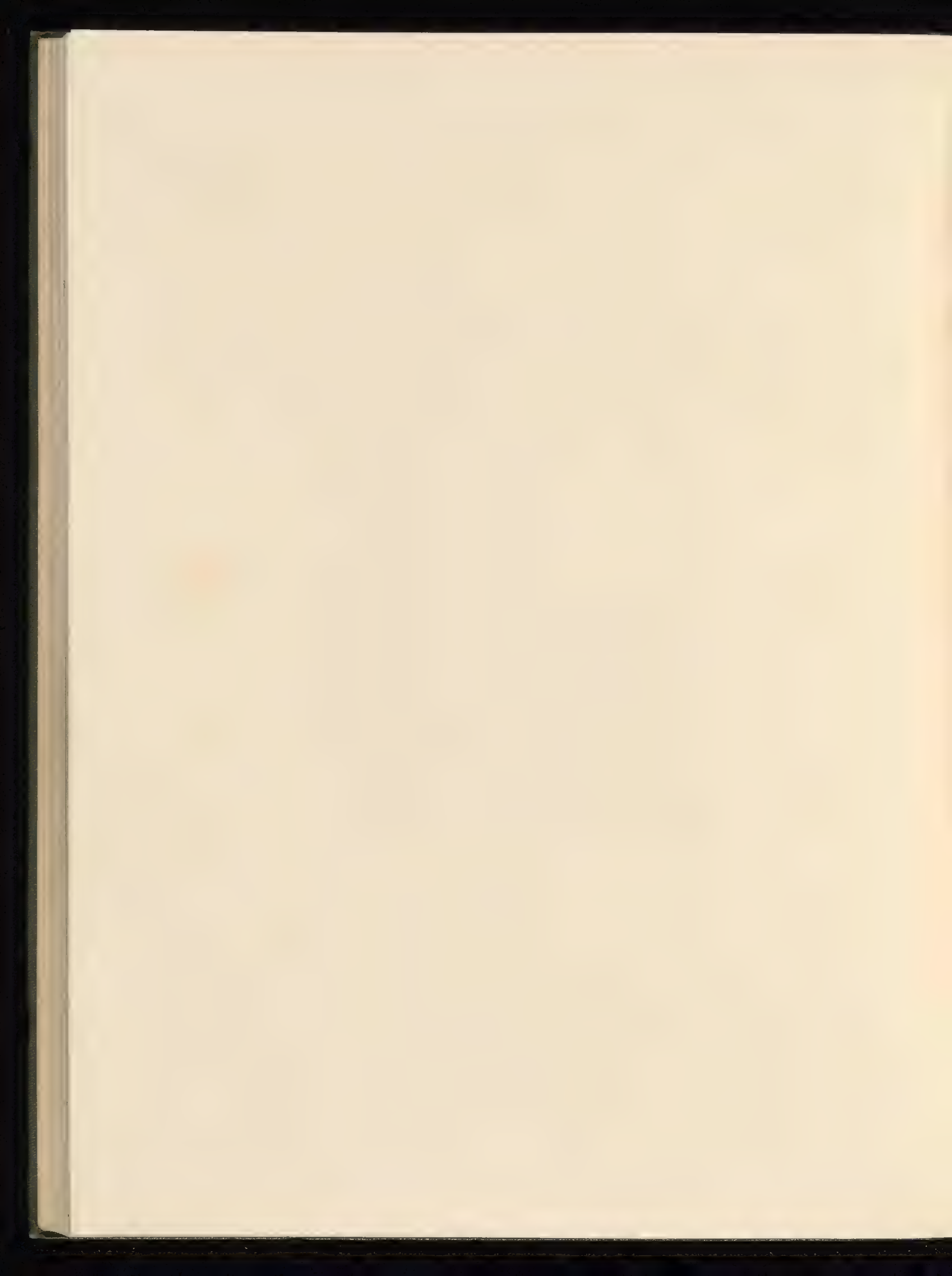
Verlag von Anton Schroll & Co. in Wien.

Project für den Bau des erzbischöflichen Seminars in Prag.
Entworfen vom Architekten Wenzel Roštlapil.

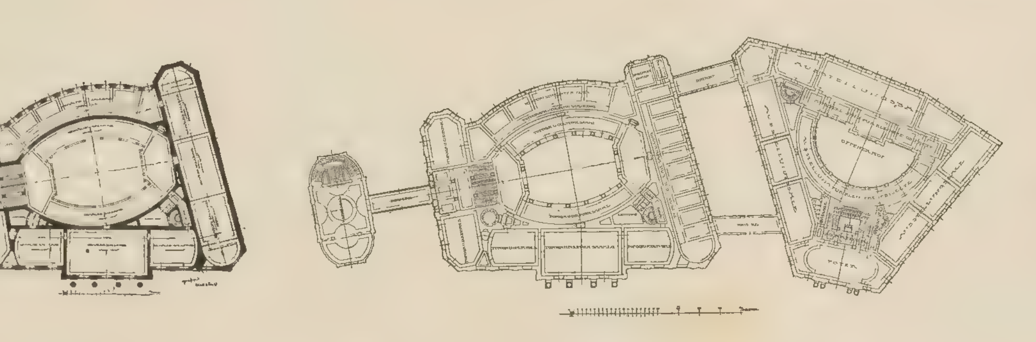


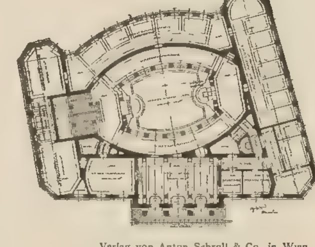


Innsbruck.



KARLSPLATZ, KAISER-FRANZ-JOSEF-STADT-MUSEUM. MCMII.



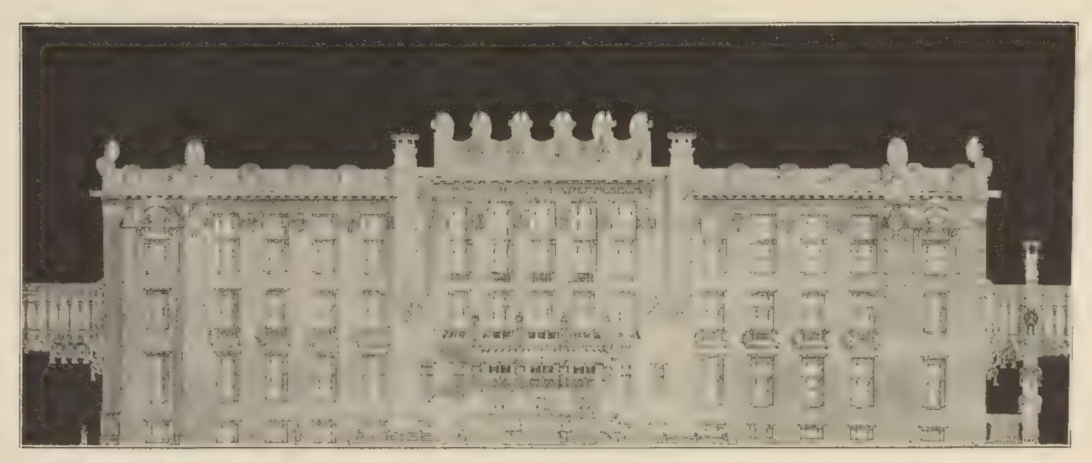


Verlag von Anton Schroll & Co. in Wien.

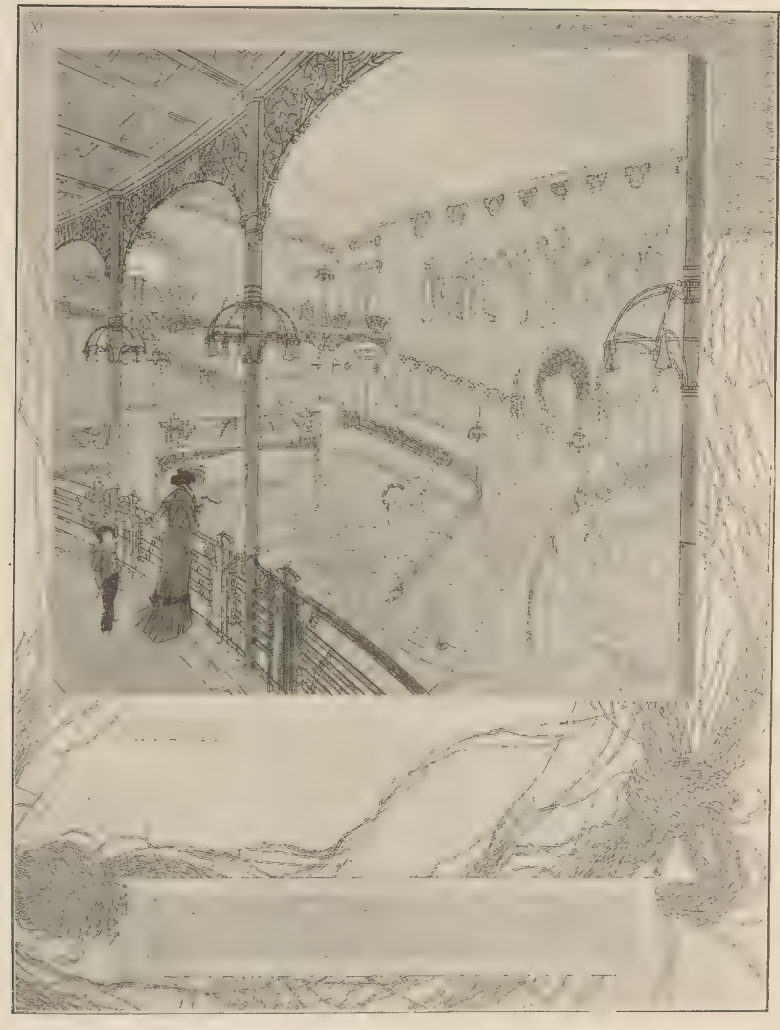
Engerer Wettbewerb um den Bau des städtischen Kaiser Franz Josefs-Museums in Wien.

Entwurf des Architekten k. k. Baurath Friedrich Schachner

Engerer Wettbewerb um den Bau des städtischen Kaiser Franz Josefs-Museums in Wien.

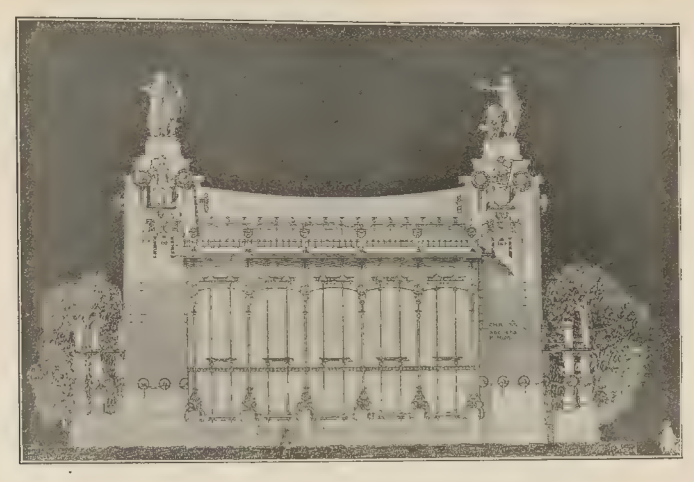


Entwurf des Architekten k. k. Oberbaurath Otto Wagner. — Hauptfaçade.

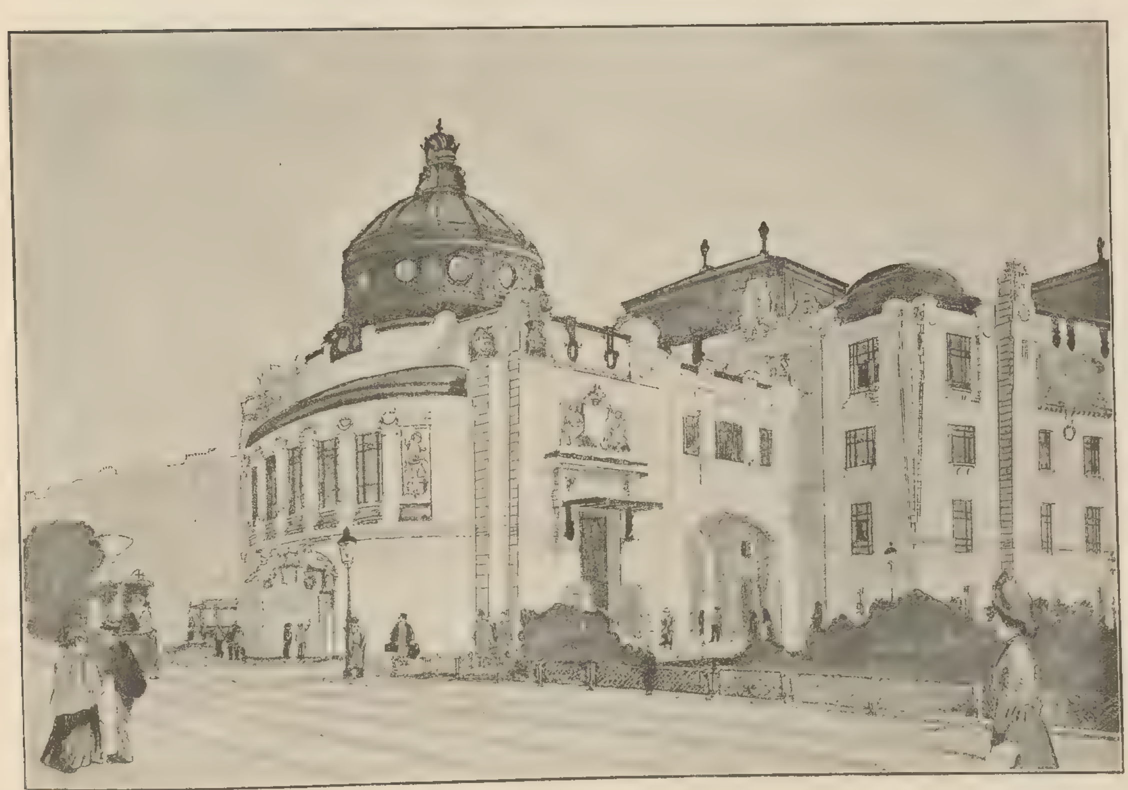


Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Engerer Wettbewerb um den Bau des städtischen Kaiser Franz Josefs-Museums in Wien.



Entwurf des Architekten k. k. Oberbaurath Otto Wagner.
Façade des Kaiserpavillons.



Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Entwurf des Architekten Max Hegele. — Perspectivische Ansicht des Kaiserpavillons.



Entwurf der Architekten Fr. v. Krauss und Josef Tölk. — Hauptfaçade.

Der engere Wettbewerb um den Bau des Kaiser Franz Josef-Stadtmuseums in Wien.

Indem wir von den sieben Entwürfen dieses Wettbewerbs eine Anzahl von Grundrissen, Façaden und Detailansichten veröffentlichen, verzichten wir zugleich auf eine umfassende Publication, die den Rahmen eines einzelnen unserer Hefte weitaus überschreiten würde.

Auch in der inhaltlichen Erläuterung wollen und können wir uns bescheiden, zumal ja die Öffentlichkeit von gerade diesem Wettbewerbe in einer ganzen Reihe von Kritiken Notiz genommen hat.

Dazu sah sich die Öffentlichkeit vorwiegend durch den Umstand veranlasst, dass bekanntlich das Preisgericht zu keinem einhelligen Beschlusse gelangt ist, sondern ein Majoritäts- und ein Minoritätsgutachten abgab.

Das Majoritätsgutachten erkennt dem Entwurf Fr. Schachners, das Minoritätsgutachten dem Otto Wagners die erste Stelle zu. An zweiter Stelle steht in jenem Gutachten der Entwurf A. H. Pechas, in diesem der Fr. Schachners. Über die dritte Stelle vermochte die Majorität keine Einhelligkeit zu erzielen, während die Minorität A. H. Pecha und Fr. von Krauss und Josef Tölk hier als gleichwertig nebeneinanderstellt.

Der Entwurf Max Hegeles erhielt bei den einzelnen Gängen der Abstimmung wiederholt Stimmen, blieb aber zuletzt in der Minorität.

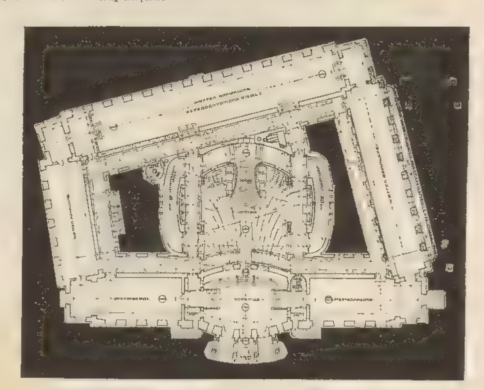
Da der Unterzeichnete Referent der Minorität war, so erachtet er sich nicht für berechtigt, auch an dieser Stelle ein Urtheil über das Ergebnis des Wettbewerbes, beziehungsweise über die einzelnen Entwürfe abzugeben; vermöchte er ja doch lediglich zu wiederholen, was er in seiner Eigenschaft als Referent einer Partei bereits ausgesprochen hat.

Nur soviel kann füglich hier gesagt werden, dass das künstlerische Endergebnis dieses Wettbewerbs sich eingestandenermaßen zu einem Kampfe zwischen der alten und der neuen Schule in der Baukunst zuspitzte, der dadurch hervorgerufen wurde, dass die Majorität der Preisrichter principielle Bedenken gegen den Stil des Otto Wagnerschen Entwurfs geltend machte.

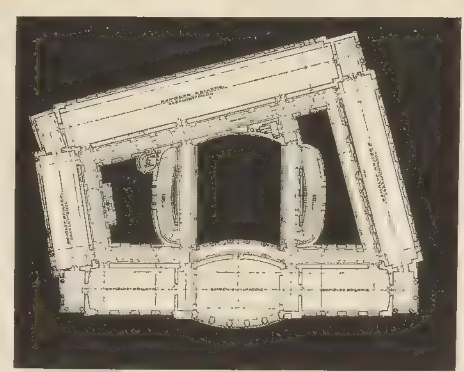
Ob gerade diese Auffassung der Aufgabe eines Preisgerichtes die zutreffende war, ob nicht vielmehr ein Preisgericht eine wesentlich andere Aufgabe zu erfüllen hat, als die, Zeitströmungen zu corrigieren — das möchte ich dahingestellt sein lassen. Gewiss ist aber das Eine: Wenn der moderne Stil an sich in diesem Falle als zur Ausführung ungeeignet bezeichnet werden durfte, so hätte die Programmausschreibung dies von vorneherein ausdrücklich feststellen müssen, was nicht geschehen ist, da vielmehr der Stil freigegeben war. Preisrichter aber, die principielle Gegner der Moderne sind und dennoch ohne jeden Vorbehalt das Amt annehmen, begeben sich logischer- und gerechterweise damit des Rechts, diese ihre principielle Gegnerschaft in die Entscheidung hineinzutragen.

Da dies nicht geschehen, sondern die Majorität zugegebenermaßen das Wagner'sche Project aus Stilbedenken fallen ließ, erscheint mir das Endergebnis dieser Concurrenz auch in seiner rechtlichen Basis nichts weniger als einwandfrei.

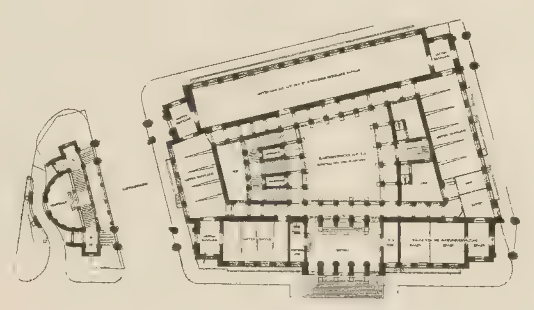
F. v. Feldegg.

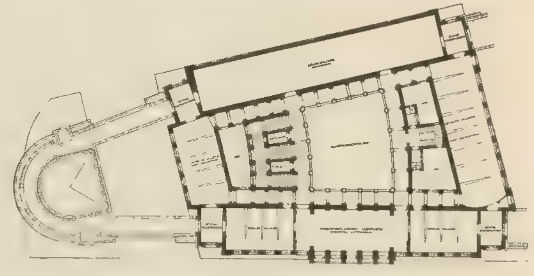


Grundriss des Hauptgebäudes.



Entwurf des Architekten k. k Oberbaurath Otto Wagner.





Verlag von Anton Schroll & Co. in Wien.

Entwurf des Architekten A. H. Pecha. — Grundriss des Hauptgebäudes und Kaiserpavillons.

Zwei Wiener Geschäftshäuser.

Die Anregungen für die Bauweise unserer Wiener Wohn- und Geschäftshäuser, welche sich aus Fabianis letzten Bauten ergeben, scheinen mir von großer Wichtigkeit.

Sowohl das Haus in der Ungargasse — es enthält im Straßentract die Verkaufs-, Lager- und Atelierräume, im rückwärtigen Bau die Fabrik der Möbelfirma Portois & Fix — als auch das kürzlich fertig gewordene Wohn- und Geschäftshaus der Kunstfirma Artaria zeigen viele gemeinsame Züge mit dem Programm der Wagnerschule. Die hohen Geschäftsräume kräftig zusammengefasst und betont, die Façade glatt mit gleichmäßig eingeschnittenen Fensteröffnungen; beim Artariahaus ein weit ausladendes Gesims, wie bei allen neueren Arbeiten der Wagner'schen Richtung. Ja, auch in dem für die Verkleidung der Façaden verwendeten Material gewisse Übereinstimmungen. Alle diese Elemente einer modernen Bauweise hat Fabiani aber ganz selbständig verarbeitet und sich dabei vor der Buntheit und Verwendung spielerischer Ziermotive weislich gehütet; der Gesammteindruck seiner Façaden ist dadurch vornehm, ernst und solid.

Das wäre im allgemeinen über diese Bauten zu sagen. Ihr Charakter ist gediegen und vornehm, wenn auch etwas nüchtern. Speciell das Ornament scheint Fabianis schwache Seite zu sein, wenigstens sind seine Motive, wie er sie etwa an den Thoren des Portois & Fix-Hauses, den Geländern im Mezzanin, sowie an den Treppengeländern im Artariahaus anwendet, für mich ohne besonderen Reiz.

Bevor ich mich einer eingehenderen Besprechung der beiden Bauten zuwende, möchte ich noch ein paar Worte über die von Fabiani für die Façaden verwendeten Materialien sprechen. Fabiani hat bei früheren Arbeiten, so bei dem Zinshaus am Favoritenplatz in Übereinstimmung mit dem alten Wiener Usus lichten Verputz, etwa mit leichtem plastischen Auftrag angewendet. Eine Verkleidung der Mauerfläche mit einem harten, glatten, wetterbeständigen Material, das keinen Staub und Ruß aufnimmt, respective von der Schmutzschichte durch den Regen immer wieder befreit wird, ist gewiss in der windigen Stadt Wien sehr vortheilhaft. Der Versuch, Façaden mit Kacheln zu belegen, ist meines Wissens zuerst bei Fabriksgebäuden gemacht worden. Vor einigen Jahren hat Otto Wagner für sein Zinshaus an der Kettenbrücke durch die Wienerberger Ziegelfabrik Fliesen herstellen lassen, mit denen die gesammte Façade belegt wurde. Doch sagt man mir — ich übernehme für dieses Urtheil keine Verantwortung — dass diese Fliesen nicht dauerhaft sind, dass sich die Oberfläche mit der Zeit abschält und dass sie auch wegen zu geringer Stärke sich nicht fest mit dem Mörtel verbinden und leicht abfallen. Umso gefährlicher ist es denn, für eine solche Façade ein compliciertes farbiges (in die Fliesen eingebranntes) Decorationsmotiv zu wählen; denn wenn eine Kachel herabfällt und zerbricht, so ist sie nicht mehr zu ersetzen. Fabiani hat bloß Kacheln in einer Farbe, nämlich in mattem Grün, verwendet und durch leichte Schattierung geometrische Muster gebildet, welche einige Abwechslung in die ruhige glatte Fläche bringen. Als Material wurde ein Pyrogranit verwendet, den Zsolnay in Fünfkirchen herstellt und der sehr dauerhaft sein soll. Bei dem andern Hause am Kohlmarkt sind die Wandflächen der oberen Stockwerke mit hellgrauen Marmorplatten belegt. Das ist meines Wissens der erste Versuch dieser Art, wenn man von den Karlsplatz-Pavillons absieht, bei denen die Wandflächen direct aus Marmorplatten zwischen Eisenrippen bestehen. Dem Verlangen unserer Zeit nach Farbe ist hier durch die Abwechslung zwischen dem rothen Marmor der massiven Pfeiler im Parterre und Mezzanin, sowie der Fensterumrahmungen und den lichten oberen Flächen Rechnung getragen. Weiter als bis zu dieser aus dem Material sich ergebenden Farbigkeit sollte unsere vornehm empfindende Zeit auch nicht gehen.

Es ist aus diesen im allgemeinen besprochenen Eigenheiten von Fabianis Bauten schon zu ersehen, dass er mit allen Anforderungen der Moderne Abrechnung hält. Wenn man auf die Intentionen des Architekten bei den einzelnen Bauten näher eingeht, so findet man diese für den Baukünstler so wichtige Fähigkeit der Berechnung aller Factoren durchwegs bestätigt.

Das Geschäftshaus Portois & Fix enthält drei Thoreingänge, deren erster für die Arbeiter bestimmt ist und nach den Fabriksräumen führt, durch den mittleren kommt man in das Stiegenhaus des Vordergebäudes und zum Aufzug, das rechtsseitige ist eine Einfahrt für Equipagen und Mietwagen, durch welche das vorfahrende Publicum in einen Hof gelangt, der sich auf einer Seite zu einem Wintergarten erweitert. Im Parterre und Mezzanin sind weite, gut belichtete Verkaufsräume, die sich nach der Straße zu in kolossalen, Parterre und Mezzanin zusammenfassenden Schaufenstern öffnen. Hinter jeder der vier Öffnungen ist eine Art Koje hergestellt, zur Gruppierung von Zimmereinrichtungen. In den drei Stockwerken sind vorläufig auch Verkaufsobjecte in Zimmer eingetheilt, doch ist dort eventuell eine Vermietung von Wohnungen in Aussicht genommen. Hervorzuheben ist im Innern des Hauses noch die breite und bequeme Treppe.

An der Façade ist der Sockel des Hauses mit den Schau-Öffnungen in poliertem schwedischen Granit ausgeführt. Dieser das Erdgeschoss und das — nach außen nicht markierte — Zwischengeschoss umfassende Theil ist oben durch ein leichtes Gesims abgeschlossen; an den Pfeilern zwischen den Fenstern sind mächtige Bogenlampenträger angeordnet. Bei den oberen mit Fliesen verkleideten Stockwerken ist eine ganz eigene, dem Charakter der Keramik angepasste Formensprache angeschlagen, die sich besonders in den abgerundeten Fensterrahmen und in der Art des oberen Façadenabschlusses äußert. An den Fenstern fällt noch als interessantes Motiv die rothmetallene Schutzplatte für die Rouleaux auf. Die Wandfläche ist oben abgerundet und setzt sich — statt das übliche Gesims zu tragen — in einem abgerundeten eisernen Atelierdach fort, dem ein hübsches mit großen Spangen festgehaltenes Geländer vorgelegt ist. Hier finden sich auch passende und geschmackvolle Ziermotive. Durch das Fehlen des Hauptgesimses ist dem ganzen Bau eine befremdliche Schauseite gegeben, die gewiss für die Zukunft anregend wirken wird. Die Idee an sich ist ja nicht ganz neu; so hat schon Josef Hoffmann vor etwa vier Jahren in seinem Concurrenzproject für das Haus an der Donnergasse das Gesims als überflüssig eliminiert.

Bei dem Artariahaus ist vor allem die ganz einzige Grundrisslösung hervorzuheben, von der ich freilich mangels einer bildlichen Darstellung schwer eine Vorstellung geben kann. Die Form des Grundstückes ist ein sehr spitz zulaufendes Trapez. Indem der Architekt das Stiegenhaus in den rückwärtigen Zwickel verlegte, einen langen schmalen Flur anlegte, konnte er die Wohnräume nach der Straße sich unbehindert entwickeln lassen. In der Anlage der Treppe, des Oberlichtraumes für Ausstellungszwecke etc. sind große technische Schwierigkeiten in beinahe raffinierter Weise gelöst. Von der Verkleidung der Façade durch Marmorplatten war schon die Rede. Auch hier mussten große Fensteröffnungen für die Geschäftslocale geschaffen werden. Bei der geringen Breite der Front galt es, den einzelnen Wohnräumen durch die Art der Fensteranlage etwas Geräumiges zu verleihen. Die Fenster jedes Zimmers sind zu einem dreitheiligen, erkerähnlichen, jedoch nicht über die Frontlinie vorspringenden Gebilde zusammengefasst.

Ein Hauptgesimse, als Schutz für das Publicum der Schaufenster, mit zierlichen Cassetten und seitlichen Gittern schließt die Marmorwand nach oben günstig ab. Schmuckmotive sind auch hier spärlich verwendet; als Hauptschmuck sind zwei Reliefplastiken von Alfonso Canciani, ein männlicher und ein weiblicher Körper, welche die Kunst und die Natur darstellen sollen, an den beiden seitlichen Pilastern aus dem Marmor herausgearbeitet.

Dr. Ludwig Abels.



Portal des Geschäftshauses Portois & Fix in Wien.





Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Geschäftshaus Portois & Fix in Wien.

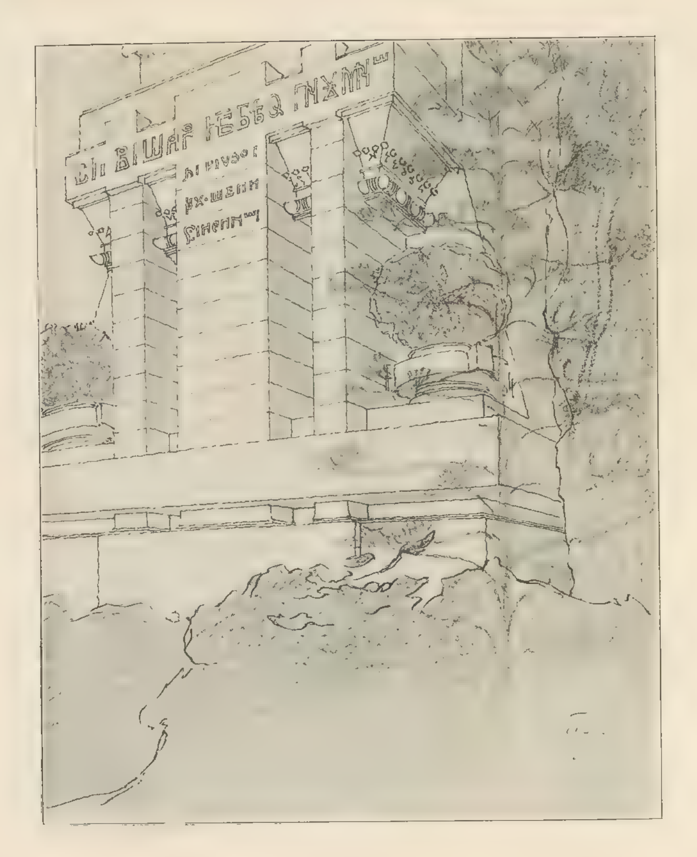
Vom Architekten Dr. Max Fabiani





Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

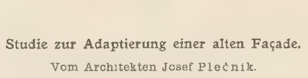
Geschäftshaus der Kunsthandlung Artaria & Co. in Wien.
Vom Architekten Dr. Max Fabiani.



Grabmal-Studie.



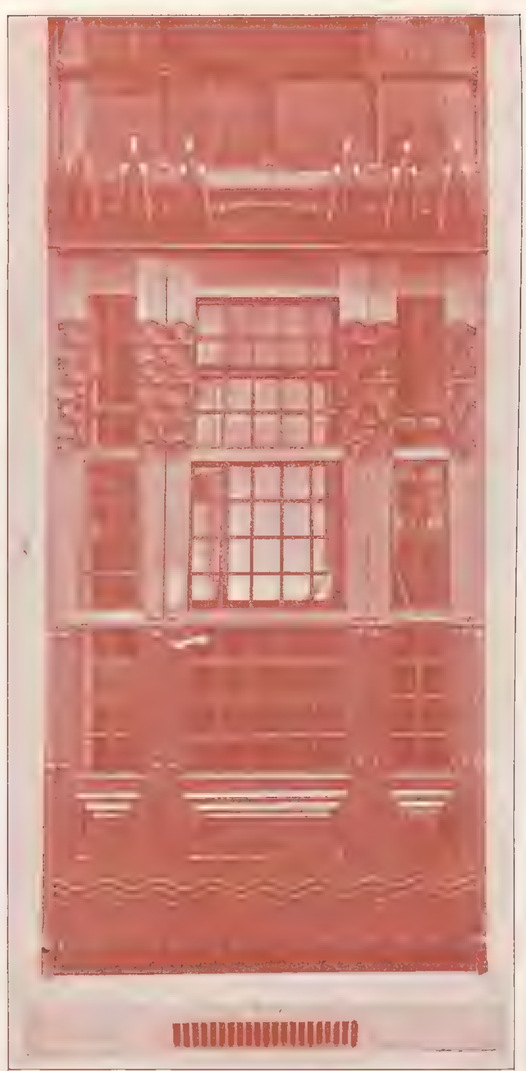
Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.



Studie zur Adaptierung einer alten Façade.

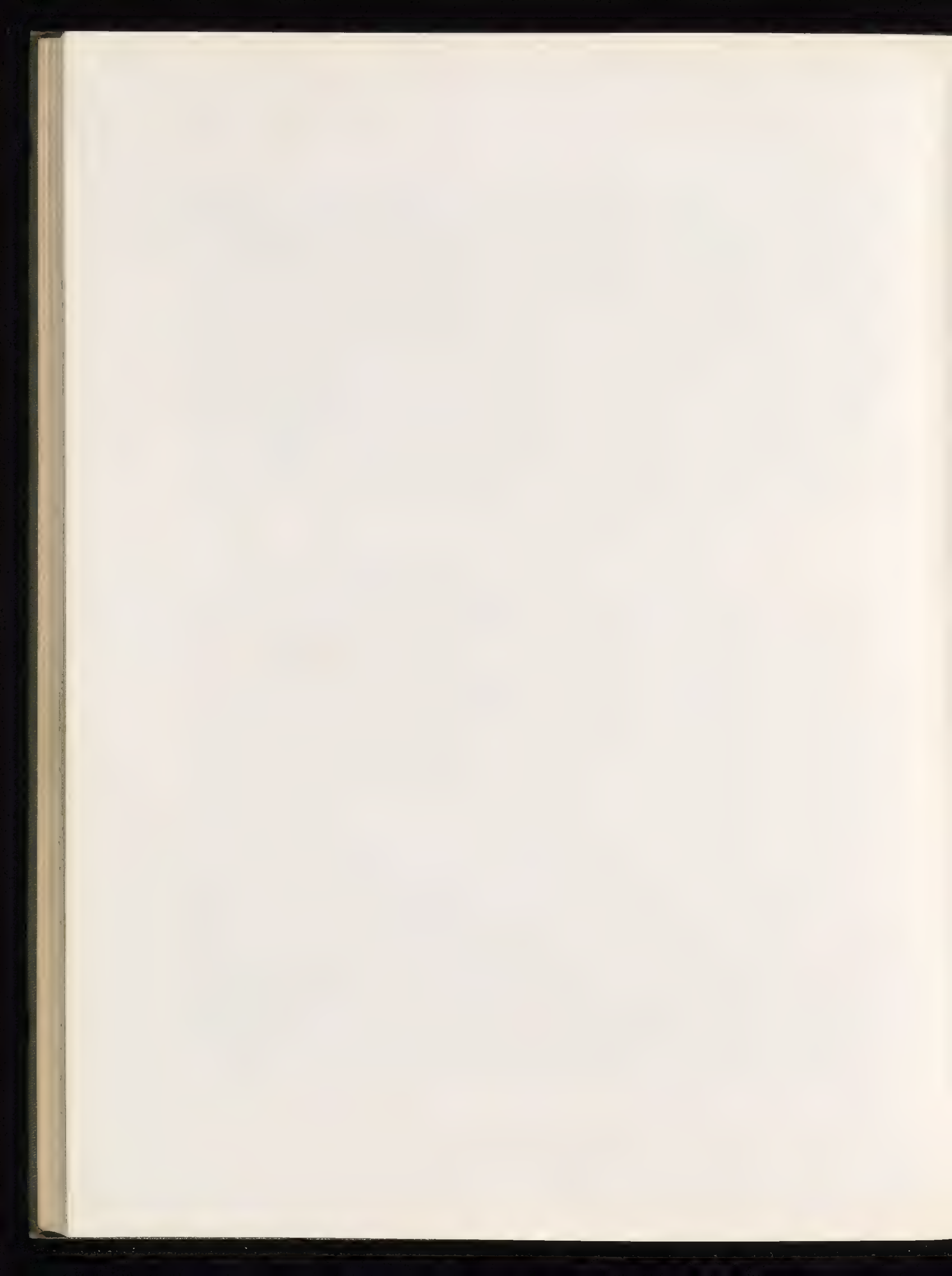
Vom Architekten Josef Plečnik.





Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

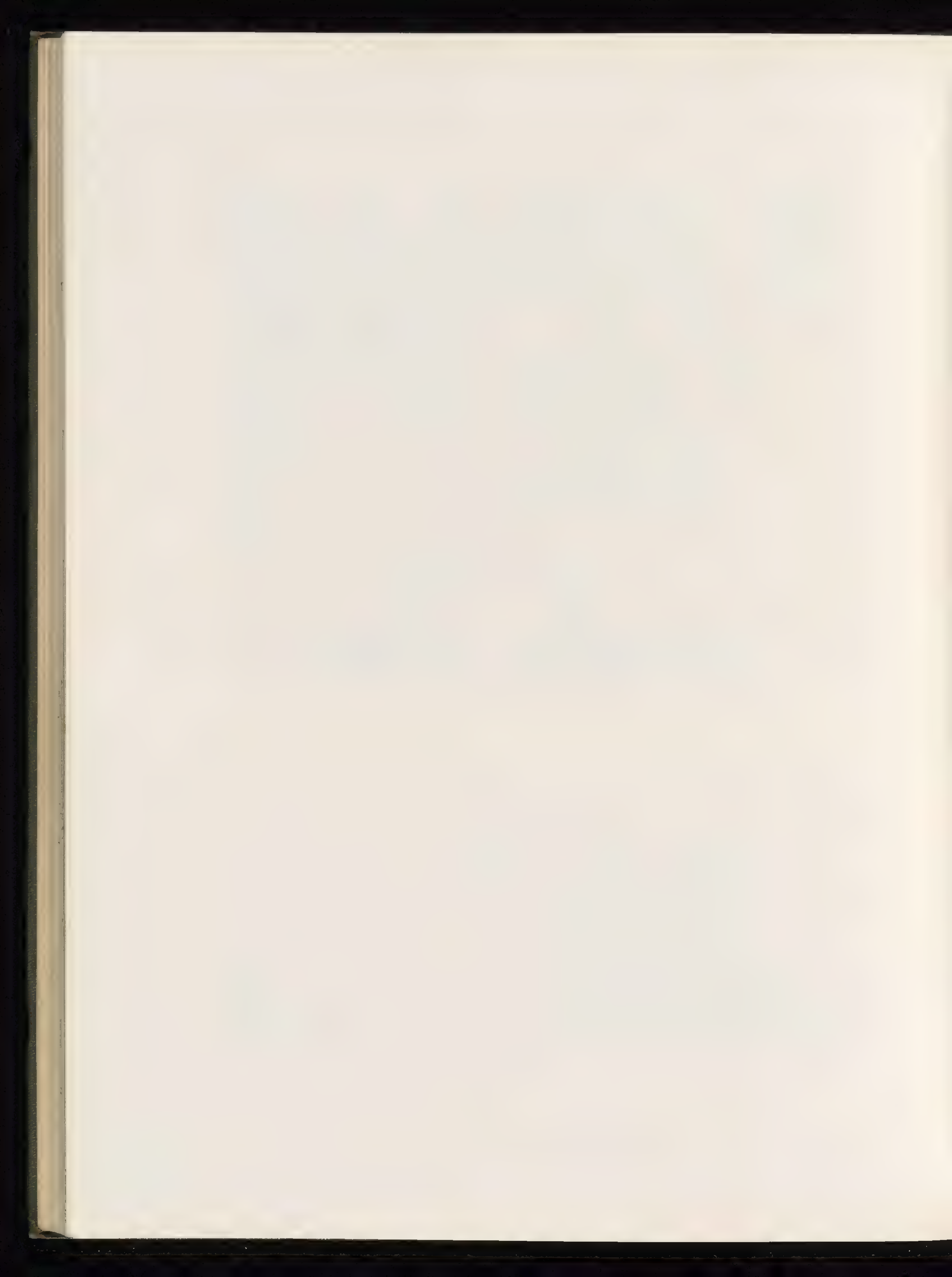
Zinshaus. Wien. VI. Wienstraße 24.
Vom Architekten Josef Plečnik





Verlag von Anton Schroll & Co. in Wien.

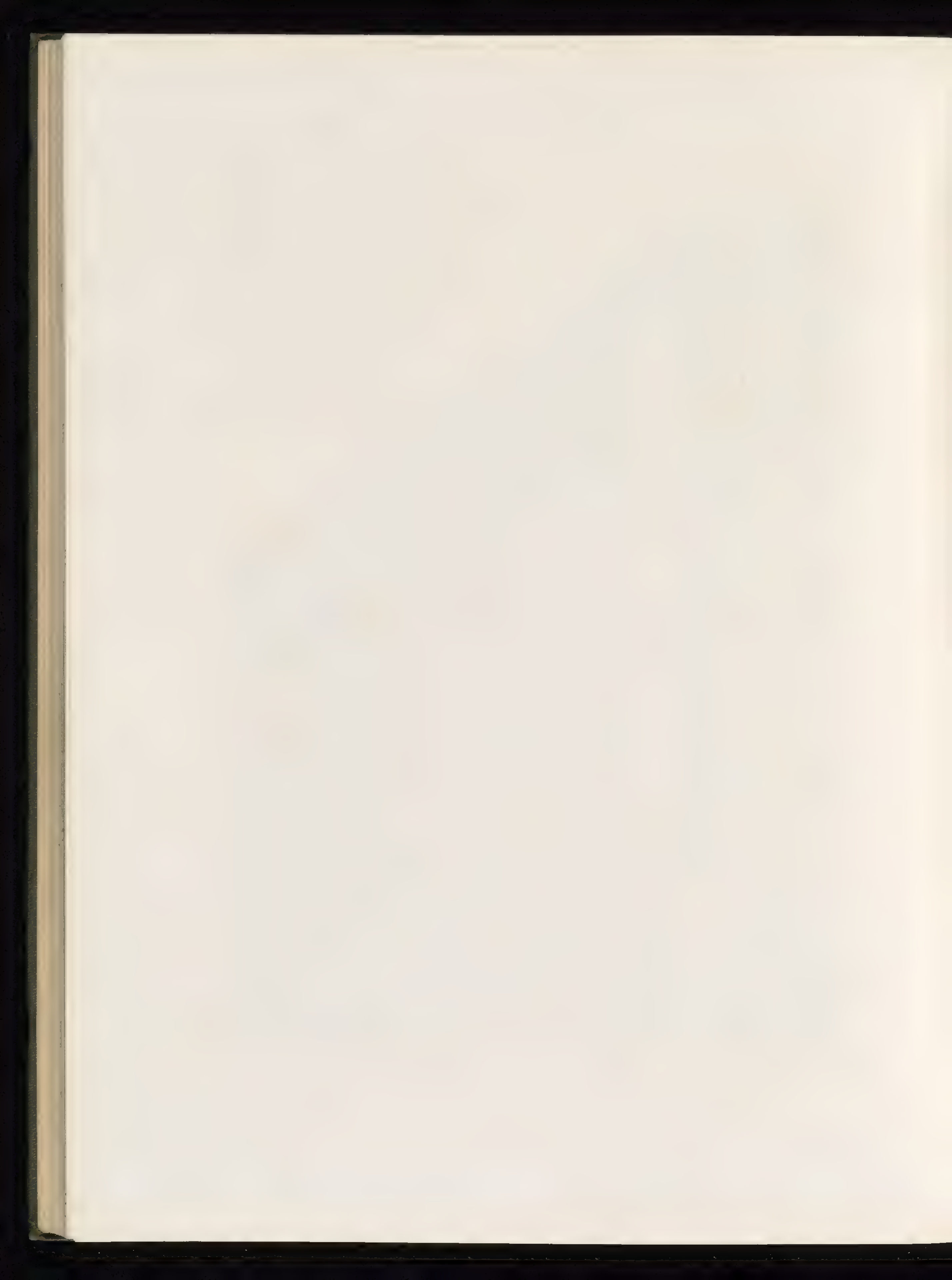
Studie für eine Wegesäule.
Vom Architekten Josef Plečnik.





Verlag von Anton Schroll & Co. in Wien

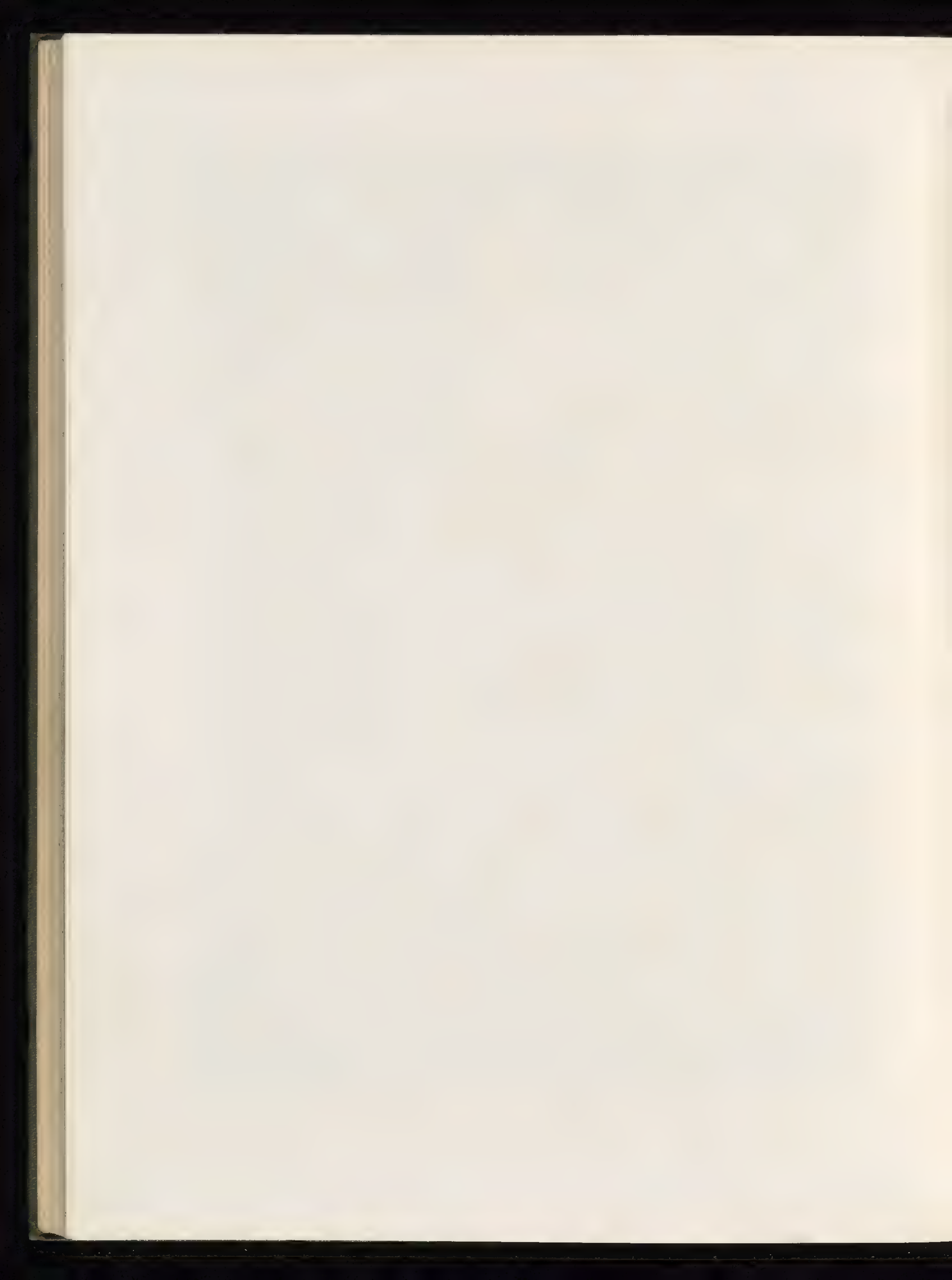
Quellentempel.
Vom Architekten Istvan Benkó





Verlag von Anton Schroll & Co in Wien

Vom Architekten Istvan Benko





Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Gartenfaçade



Hauseingang.

Wohnhaus in Wien-Hietzing, Gloriettegasse.

Von den Architekten k. k. Oberbaurath Friedrich Ohmann und Josef Hackhofer.



Einfriedung und Gärtnerhäuschen.



Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Straßenfaçade.

Wohnhaus in Wien-Hietzing, Gloriettegasse.

Von den Architekten k. k. Oberbaurath Friedrich Ohmann und Josef Hackhofer.



Gartenfacade.



Wohnzimmer.

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Wohnhaus in Wien-Hietzing, Gloriettegasse.

Von den Architekten k. k. Oberbaurath Friedrich Ohmann und Josef Hackhofer.



Erker im Speisezimmer.



Flur.

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

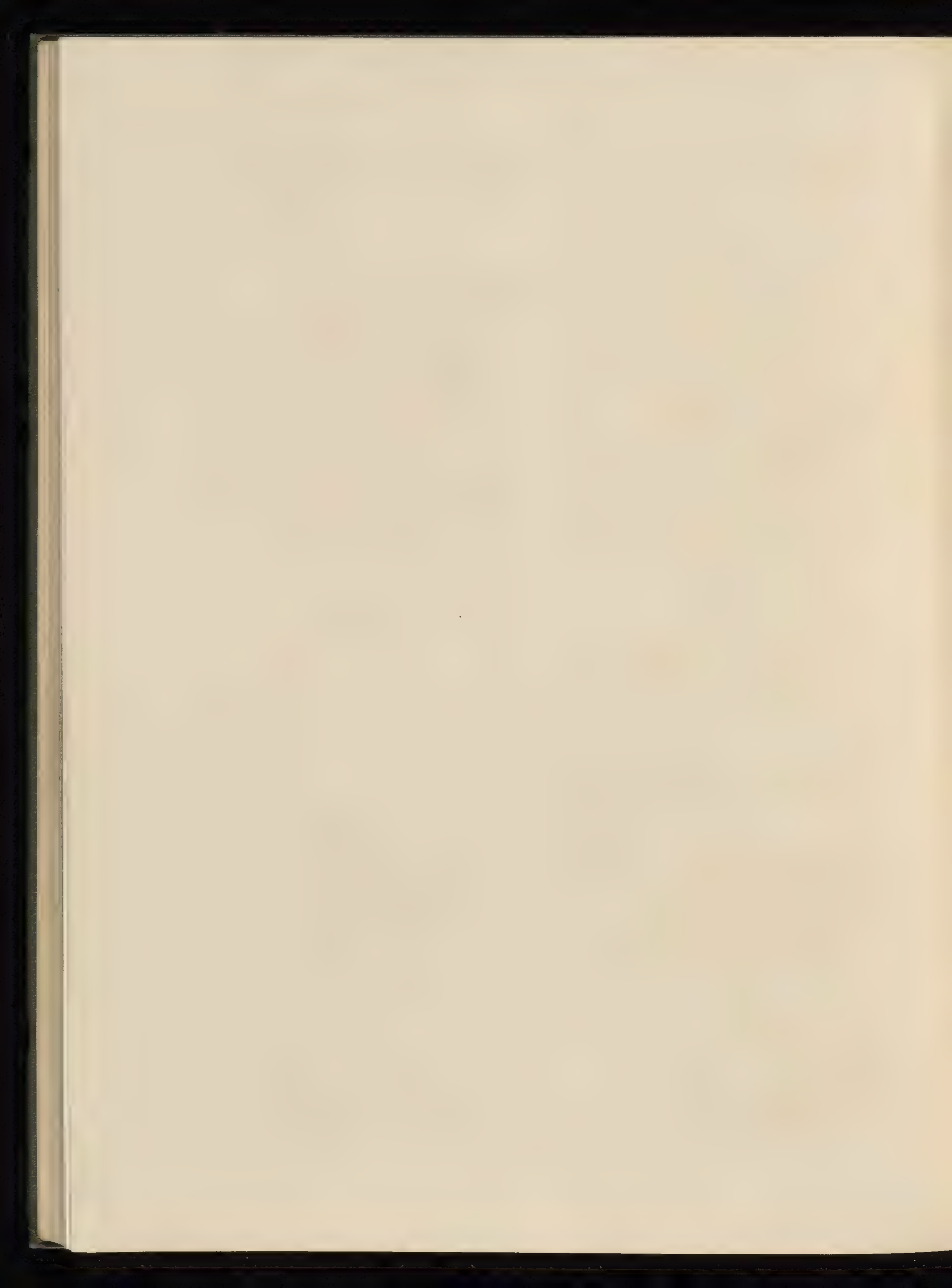
Wohnhaus in Wien-Hietzing, Gloriettegasse.

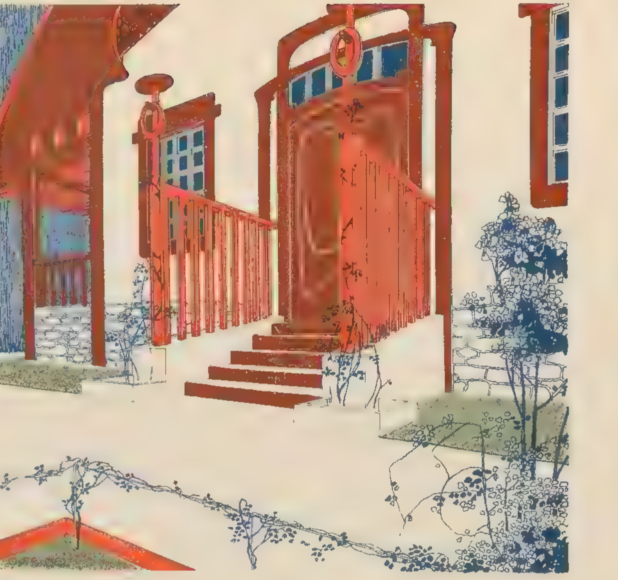
Von den Architekten k. k. Oberbaurath Friedrich Ohmann und Josef Hackhofer.



Entwurf für ein Landhaus.
Vom Architekten Max Joli.

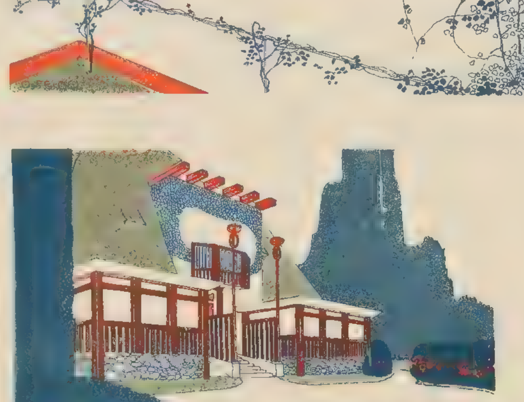
Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.



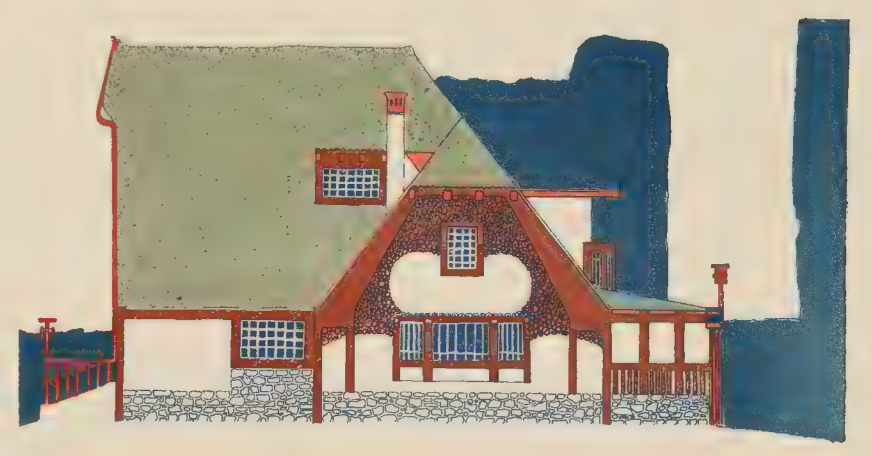




HAUSEINGANG.



Gartenansicht.

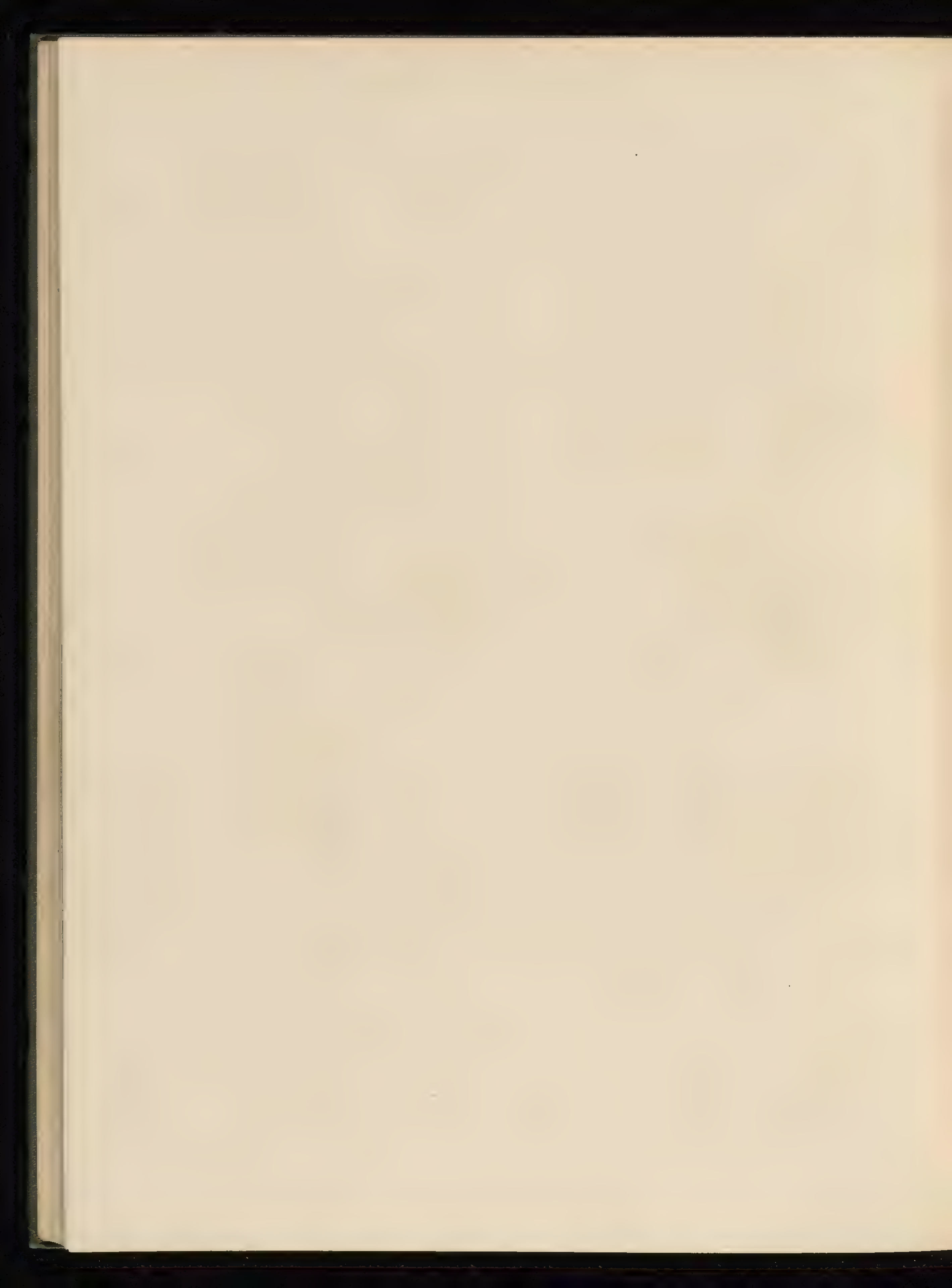


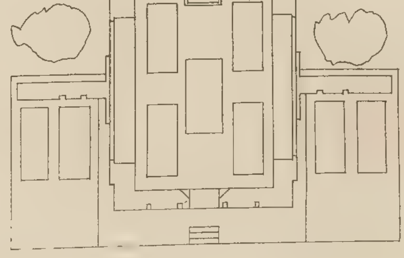
Seitenansicht.

STUDIE · ZU · EINEM · CLUBHEIM:

Vom Architekten Oskar Felgel

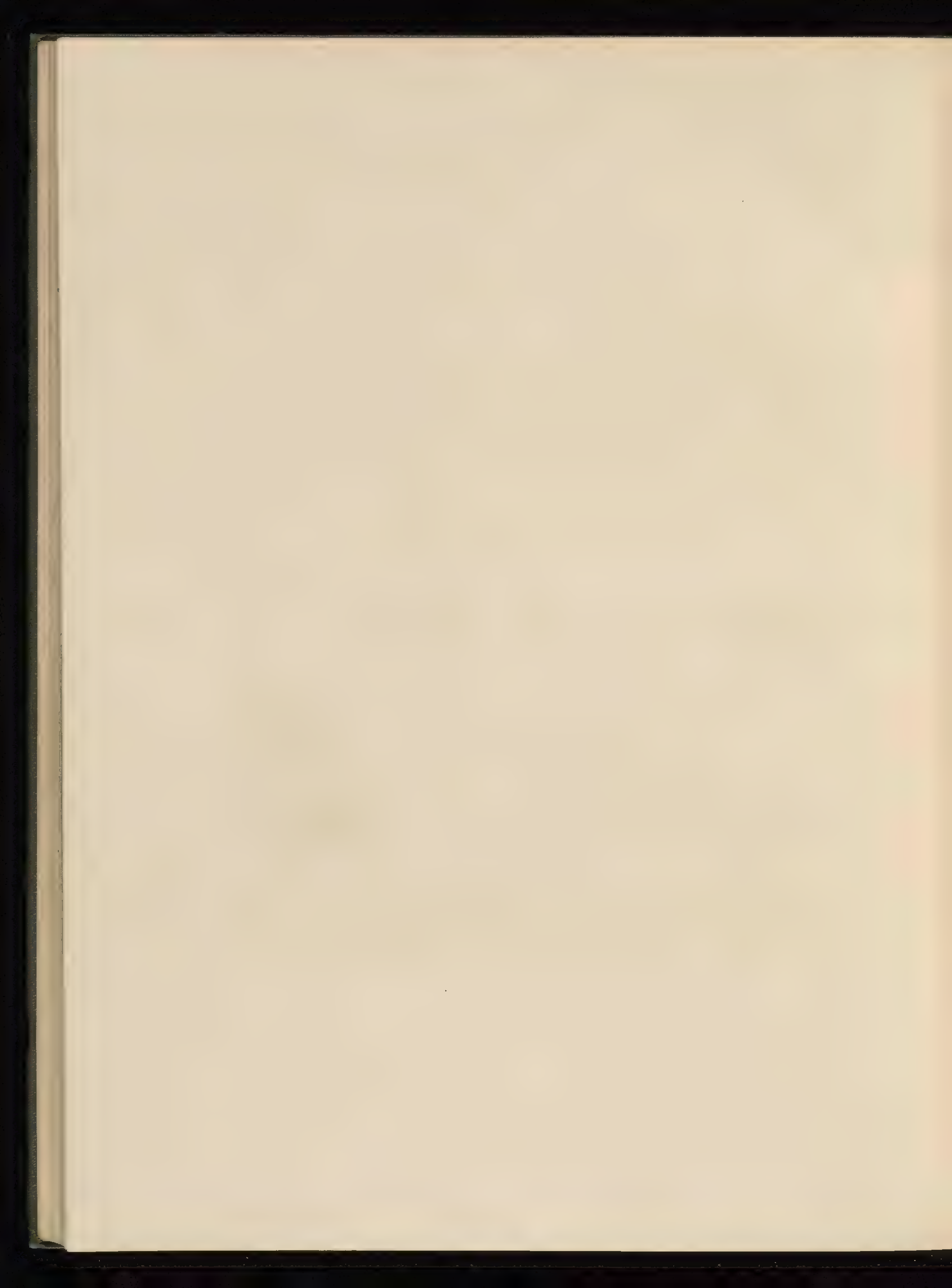
Verlag von Anton Schroll & Co., Wien





Entwurf zu einer Gruftkapelle.

Vom Architekten R. Tropsch.

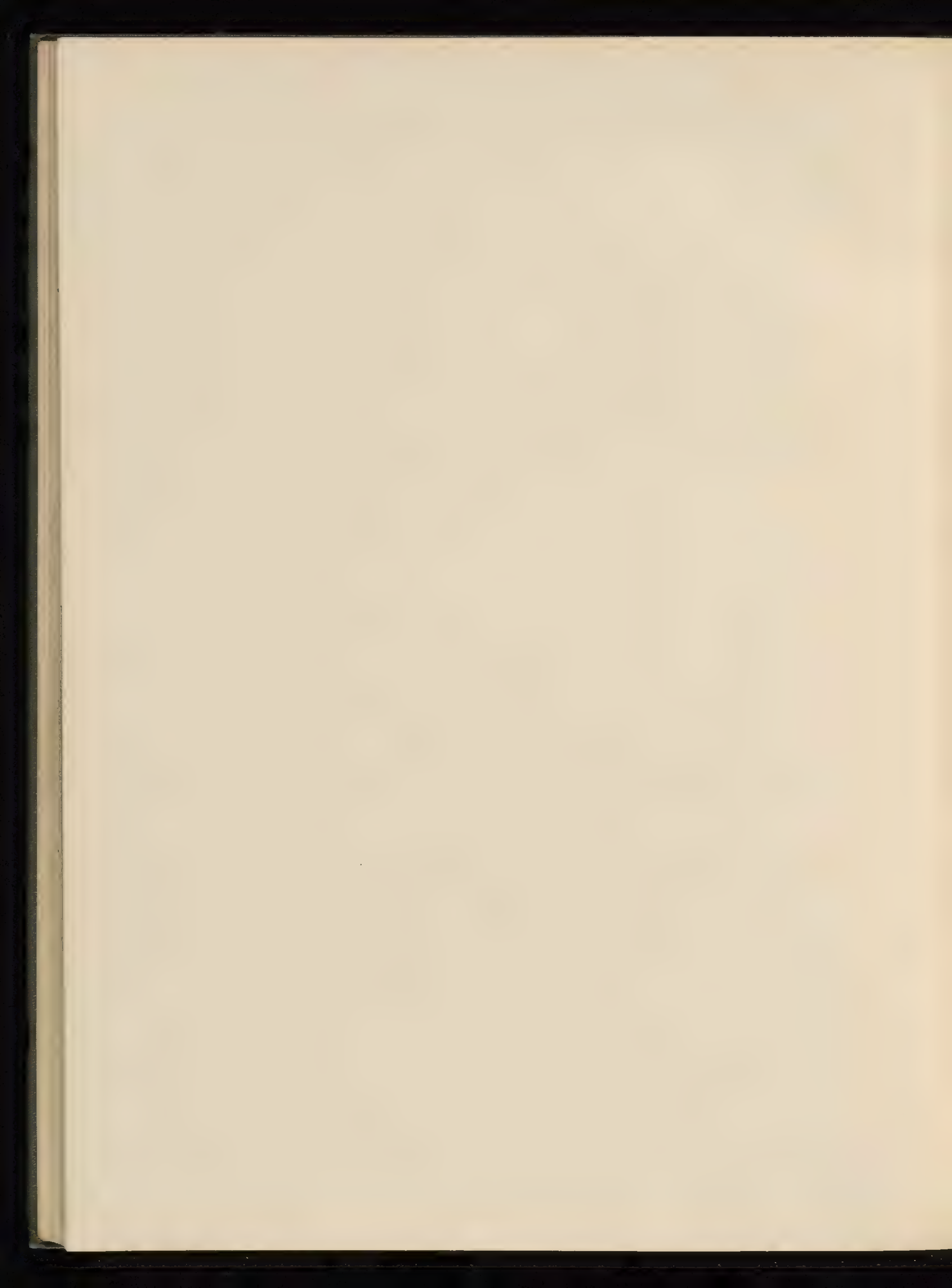




Wohnhaus.

Vom Architekten Karl Benirschke.

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.



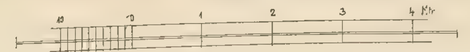


Verlag von Anton Schroll & Co. in Wien.

Eingebaute Familien-Wohnhäuser.
Vom Architekten F. W. Jochem.

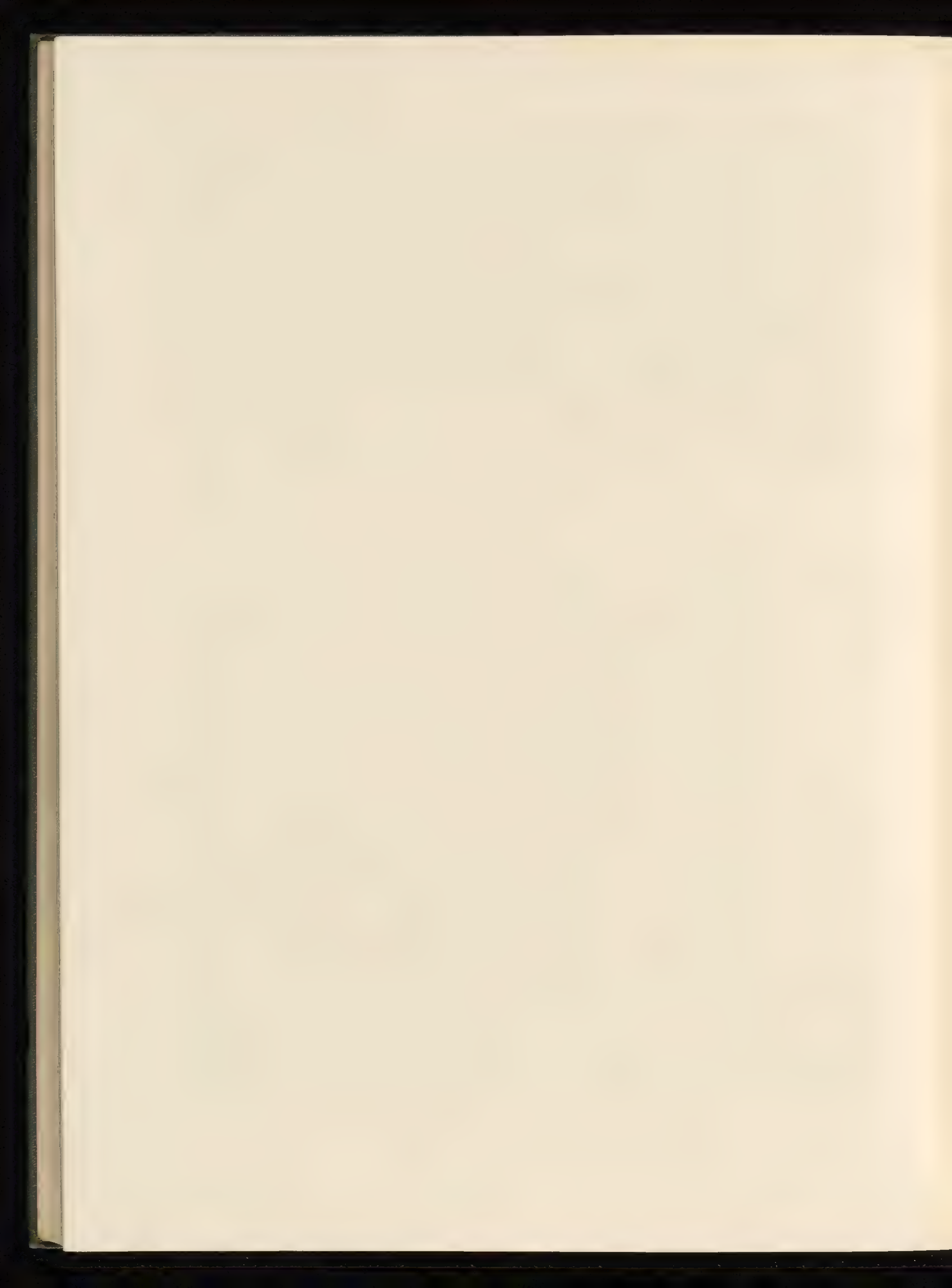


Verlag von Anton Schroll & Co. in Wien



Wohngebäude der Familie P. Geh in Kronstadt, Siebenbürgen.

Vom Architekten Carl Grünanger. Wien.





Der Schornstein.

Von Joseph Aug. Lux.

Er ist die Anmuth und Freude der Altwiener Häuser. Man hat ihm bisher viel zu wenig Beachtung geschenkt. Oft fragt man sich, warum dieses oder jenes alte Haus so „sprechend“ ist, und so lustig anzusehen; man räth auf diese oder jene Theile, meistens auch ganz zutreffend, ohne zu ahnen, dass der Schornstein für die Gesammterscheinung so wesentlich ist. Man wird dessen plötzlich gewahr, wenn irgendwo in der Stadt durch eine Demolierung ein alter Häuserblock bloßgelegt wird, oder wenn man, wie es der Verfasser dieses kleinen Aufsatzes gethan, zum Dachfenster eines hohen Hauses der inneren Stadt hinaussteigt, und auf das Wirrsal der kunterbunt zusammenschießenden Dächer und Rauchfänge niedersieht. Was für ein heiteres Schauspiel! Welche Mannigfaltigkeit in der Gruppierung, in den Formen und Größen; welche groteske komische Gesellschaft! In Gruppen und einzeln stehend, in die Luft ragend oder an höheren Hausmauern angelehnt, sind alle Arten zu sehen, hohe und niedrige, gedrungene und schlanke, verzierte und unverzierte, alle mit sehr wunderlichen Bedeckungen versehen, theils mit der bekannten Ziegelbedachung, theils mit Röhren und originellen Helmen. Sie scheinen zum Theil regelmäßig angeordnet, zum Theil sehr willkürlich; abgesondert stehen einige pessimistische Finsterlinge, die unwirsch ihrem Amte obliegen, während andere sich in der Gesellschaft wohler fühlen, und aneinander rücken, was dann eine sehr heitere Versammlung ergibt, weil jedes dieser originellen Gebilde einen anderen Spass erzählt und das in gar ergötzlicher Form, die zugleich etwas Menschliches und Rührendes hat. Sicherlich war dem Erbauer zunächst nicht, oder überhaupt nicht um den Spass zu thun, sondern darum, das Wesen der Sache mit einiger persönlicher Selbständigkeit auszusprechen. Denn das muss man im Anblick dieser Gebilde dem alten Baumeister schon lassen, dass sie es trefflich verstanden, das Wesen der Sache zu betonen, und zwar mit so viel individueller Freiheit, dass die strenge Sachlichkeit bald etwas wie Poesie annimmt. Die Kunstregung kann man an diesen Schornsteinen sehr deutlich verspüren. Sie ist durch das Sachliche der Erscheinung bedingt. Denn der Schornstein, der den Rauch der Herdflamme den freiziehenden Winden überbringt, ist gleichsam ein Gruß an die Freiheit. Er überragt das Haus wie eine Wimpel und ist in der Form oft so bewegt wie diese. Darum ist er zugleich auch Schmuck des Hauses, ja oft der einzige, den sich der Erbauer erlauben darf, der, wenn er den Bau zur Höhe gebracht hat, seiner gesteigerten Lebensfreude einen weithin sichtbaren Ausdruck geben will. Darum wirkt der alte Schornstein immer mit der Kraft eines Wahrzeichens. Er trägt eine stark persönliche Note. Einem weiteren Sinne nach ist er Symbol, denn er verbindet das festgefügte Haus mit dem luftigen Element, mit Wolken und Himmel. Mit seinen oft weiten Ausladungen nach oben schiebt er sich über Nachbarsdächer als Riesenhaupt, als Ausschauender. So vermenschlicht ist er. Oder aber er drückt durch absonderliche Bildung seine nahe Beziehung zum formenreichen Wolkenheim aus. Weißgetüncht und hochaufstrebend, oft monumental gebildet, scheint er sich den lichten Wolken zu vermählen, leuchtet er auf dem tiefblauen Grund des reinen Firmaments. Was er für die Gesammterscheinung des Hauses ausmacht? Wer an alten Häusern in der Stadt oder im Dorfe, nehmen wir an, gegen den Abendhimmel die kühne Silhouette von Dach und Schornstein gesehen, dem brauche ich es nicht zu sagen. Der wird das Bild nicht leicht vergessen. Und die anderen mögen sichs einmal ansehen. Und diese reizenden Dächer und Dachfenster. Das Dach ist eine Hauptzierde. Wie eine behäbige Haube ist es aufgestülpt, und zugleich von der kleidsamsten Art. Wie freundliche Menschenaugen blinzeln die Dachluken herab. An den neueren Häusern, die allzu aufdringlich die Schablone verrathen, ist derlei Schönheit nicht zu finden. Dort hat auch der Schornstein seine Rolle ausgespielt. Nüchtern und nichtssagend, mit trostloser Regelmäßigkeit vertheilt, erscheint er als ein nothwendiges Übel, mit dem der neuere Baumeister künstlerisch nichts anzufangen weiß. Am liebsten würde er ihn ganz verleugnen. Des alten Schornsteins jüngerer Bruder ist somit ein Niedergangstypus. Ein Proletarier. Er drückt keine Lebensfreude aus, er is kein Schmuck, kein Wahrzeichen, kein Symbol, oder nur ein sehr trauriges. Er ist ein langweiliger, temperamentloser Geselle. Ein Kind der Zeit.





Zur Ästhetik der Mietswohnung.

Von Josef Aug. Lux, Wien

Dass auch die Hausarchitektur im Zeichen des Umschwunges steht, wird niemand mehr leugnen. Die Architektur, die schwerfälligste aller Künste, folgt dem neuen Zug freilich zuletzt, denn sie hat nicht nur das größte Trägheitsmoment, das Schwergewicht der Gewohnheit, sondern auch die Gewissenslosigkeit des Bauspeculantenthums und die Gleichgiltigkeit des Publicums zu überwinden. Das leichtbewegliche Kunstgewerbe, das heute führend vorangeht, konnte viel schneller das Feld erobern, und man kann sagen, dass die Schwenkung, die auch im Hausbau zu spüren ist, vom Kunstgewerbe veranlasst, ja fast erzwungen worden ist. Denn das Kunstgewerbe verlangt einen festen Stützpunkt, eine Führung, einen Halt, und diesen kann nur die Architektur geben. Solange sie nicht wieder die angestammte Führerrolle übernimmt, ist alles Schaffen, auch im Kunstgewerbe, haltlose Übergangsproduction. Im Einzelwohnhaus ist da und dort dieser ursächliche Zusammenhang von Architektur und Handwerk, von Raum und Möbel, zwar schon hergestellt oder doch angebahnt, aber im Miethaus der Stadt, also in der Stadtwohnung, deren ästhetische Durchbildung doch eine der nächstliegenden Aufgaben ist, liegt alles noch im Argen. Wie nothwendig es ist, dass Kunstgewerbe und Hausbau Hand in Hand gehen, und wie eines ohne das andere nicht bestehen kann, will ich an einem typischen Fall

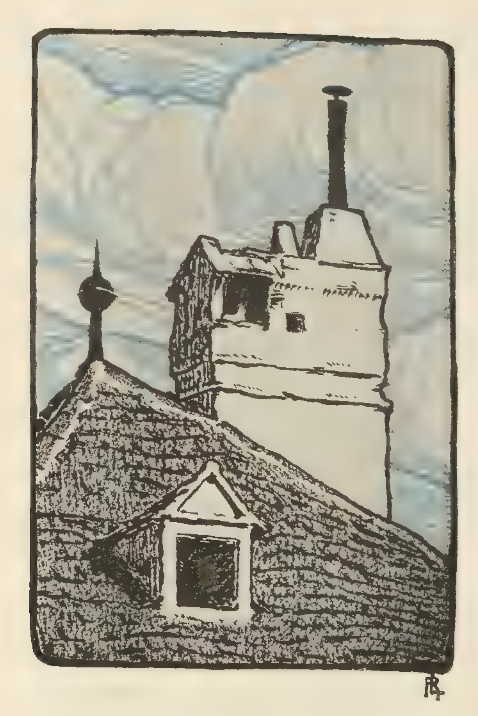


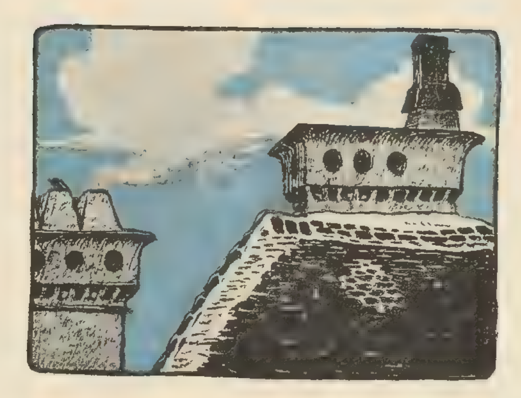




nachweisen, der auf hunderte von Beispielen passt, die sich in der Stadt von Tag zu Tag mehren. Jemand war des im Mittelstande eingebürgerten Atelierstils, des Makartbouquets, der künstlichen Palme und der verpöbelten Renaissancemöbel überdrüssig, er entfernte die Stoffgardine, um wieder Luft und Licht in den dämmerigen Raum zu lassen, Zimmerpflanzen ziehen zu können und Freundlichkeit zu verbreiten. Aber die braunen Möbel vertrugen die Helligkeit nicht, ihre Hässlichkeit und Unzweckmäßigkeit, die Erbärmlichkeit des ganzen unechten Luxus wurde mit einem Male unerträglich und sie wurden ersetzt durch jene gefälligen neuen Möbel, deren Wesen Einfachheit und Natürlichkeit ist, und die in dem sogenannten Biedermeiermöbel unserer Groß- und Urgroßeltern vorgebildet waren, die also gewiss nichts Fremdartiges, sondern etwas durchaus Heimatliches, Bodenständiges, Trautes waren. Aber es nützte nichts, dass man neuen Wein in die alten Schläuche füllte. Das Missverhältnis zwischen Raum und Möbel trat dann erst grell zutage. Die Möbel waren gewiss zwecklich formal gebildet, aber die Zimmer! Das Raumausmaß war groß genug und dennoch konnte man nichts unterbringen. An ein geschmackvolles Stellen der Möbel war nicht zu denken. Daran waren die Thüren und Fenster schuld. Denn es gehört einmal zu dem eingebürgerten Begriff von einer Stadtwohnung, dass ein Zimmer zwei Fenster haben muss. Die Fensterwand geht dadurch fast verloren, denn links und rechts bleibt kein nennenswertes Stück Wand und es erübrigt nur der Pfeiler, der einen dunklen Schatten mitten ins Zimmer wirft. Die Beleuchtung wird dadurch noch schlechter, dass die Fenster das Hauptlicht nicht von oben her geben, sondern von den unteren Flügeln, so dass nur der Fußboden vor dem Fenster die Helle empfängt, was für das Auge denkbar ungünstig ist. Die einfachste und natürlichste Lösung wäre nun die, an Stelle der zwei Fenster ein einziges etwas breiteres in der Mitte anzubringen, wobei nicht nur eine ausgezeichnete Belichtung erzielt werden kann, sondern auch noch links und rechts tiefe Ecken gewonnen werden, die es gestatten, gewisse Möbelstücke, das Sopha zum Beispiel quer anzuordnen, oder die Nische so auszubauen, dass das Gefühl der Geschlossenheit und Geborgenheit erhöht wird. Viel ist auf diese Weise gewonnen, aber noch lange nicht alles. Denn da sind noch die Thüren, die unseligen großen Flügelthüren, deren manches Zimmer drei besitzt, und die von jeder Wand ein erhebliches Stück wegnehmen. Man behalf sich früher mit einer Draperie, um sie wenigstens decorativ zu gestalten, was im Wohnraum einen nichts weniger als sympathischen theatralischen Eindruck macht. Aber immer noch besser, als die nackten überflüssig hohen und breiten Palastthüren mit dem widersinnigen braunen Anstrich und der ebenso widersinnigen künstlichen Maserung. Dass der Raum auch geräumig werde, günstige Raumverhältnisse besitze, hängt also nicht allein vom Fenster, sondern auch von der Lage und Größe der Thüren ab. Das sind die zwei Angelpunkte, um die sich die neue und vernünftige Raumgestaltung dreht. Noch ist dadurch fast gar nicht der Grundriss tangiert, noch ist fast keine Forderung an den Erfindungsgeist des Architekten gestellt, sondern erst ganz einfach eine gewisse Empfindungsfeinheit verlangt, ein Mitgefühl für die Menschen, die in den Räumen wohnen, und darinnen die Möglichkeit finden sollen, ihr Leben behaglich zu gestalten. Es ist ja wahr, die meisten

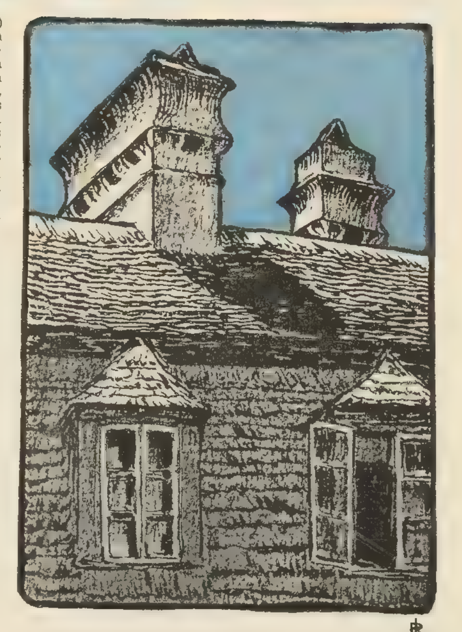
Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

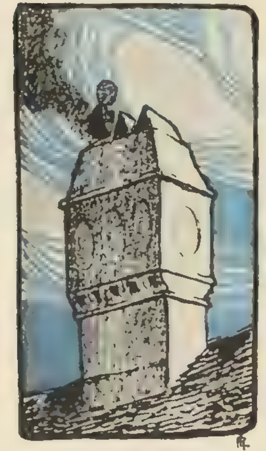






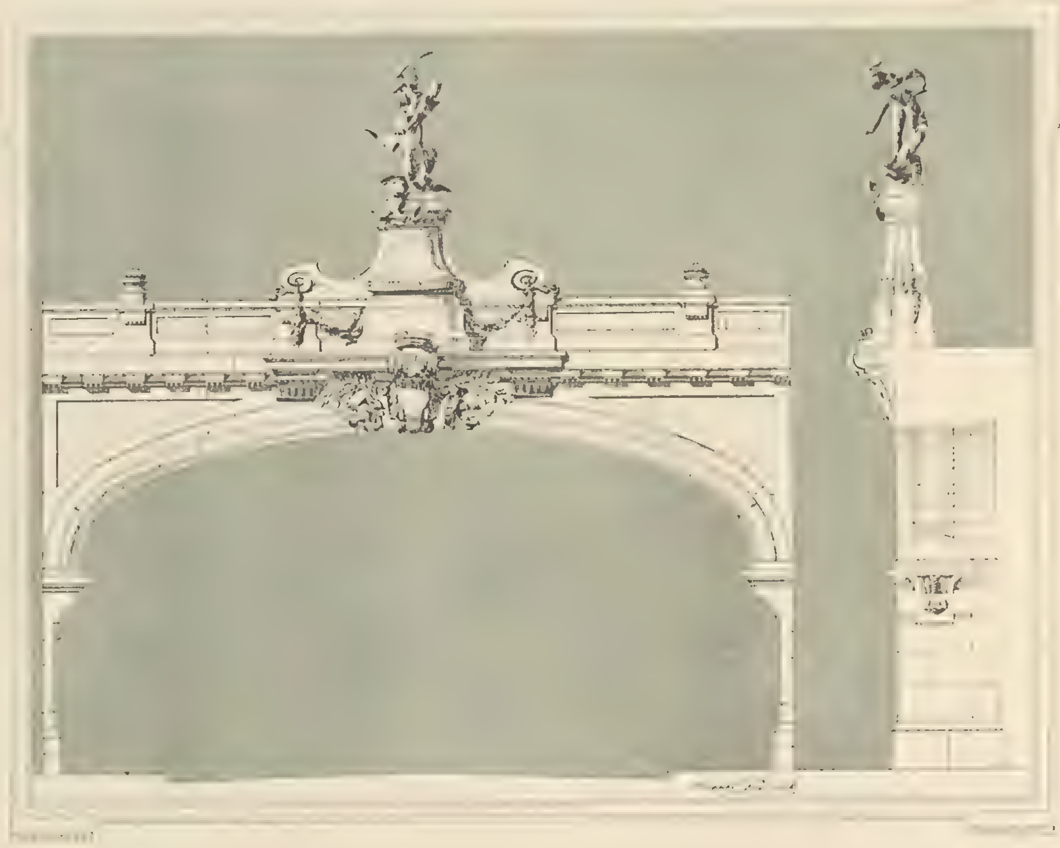
Menschen verlangen die bisherigen Wohnungen gar nicht besser, sie haben nicht das Bedürfnis, ihre Umgebung künstlerisch gestaltet zu sehen, aber das hindert nicht, dass der Architekt, wofern er ein Künstler ist, den früher oder später doch eintretenden künstlerischen Bedürfnissen vorarbeiten und dergestalt die Prämissen einer höheren Cultur schaffen soll. Denn für die Culturarbeit ist der Architekt einer der wichtigsten Factoren, und man kann sagen, ohne ihn kann nichts geschehen. Aber die Empfindungsfeinheit, die von dem künstlerischen Architekten (der andere kommt nicht in Betracht und ist als parasitäre Erscheinung geradezu verwerflich) verlangt werden muss, wird bei dieser That nicht stehen bleiben. Er wird die bürgerlichen Menschen nicht allein von dem überflüssigen und daher schädlichen und geschmackverderbenden Luxus, der sich in den billigen albernen Zieraten oberhalb der Thür und in den rein äußerlichen nur auf die Außenerscheinung berechneten Zuthaten an den Fenstern äussert, befreien, sondern er wird auch sein Auge auf die Wände, den Boden und die Decke, endlich auf den Anstrich der Holztheile richten, und er wird diese Theile nicht der Obsorge des Zimmermalers und des Anstreichers überlassen, die in Geschmackdingen auf dem tiefsten Niveau stehen, er wird vielmehr auch hier seinen Einfluss geltend machen und damit das niedere Handwerk wieder heben. Denn alle Handwerkskünste sind Bestandtheile der Architektur. Es hat sich gezeigt, dass die braunen Thür- und Fenstertheile, die rothe, grüne, oder irgendwie schmutzigfarbene Ausmalung mit den hässlichen Dessins jedes anständige Möbel umbringen. Nun ist die Farbenempfindung bei der großstädtischen Menschheit ein verlorenes Gut. Jeder Bauer im Gebirge ist uns darin überlegen. Weil aber jede ästhetische Frage im Kern eine praktische ist, so lässt sich dieser Sache vielleicht von der hygienischen Seite beikommen. Warum sind die dunklen Schmutzfarben unserer Wände so beliebt? Weil man den Schmutz darauf nicht sieht. Es macht den Leuten nichts, im Schmutz zu leben, wenn man ihn nur nicht sieht. Überdies ist das wiederholte Neuausmalen oder Tapezieren für den kleinen Mann zu kostspielig. Einer solchen culturwidrigen Vornehmthuerei auf Kosten der Reinheit und Hygiene soll in unseren Häusern nicht Vorschub geleistet werden. Man fragt sich oft, warum unsere Wohnungen nichts Weißes enthalten. Warum werden die Wände und Decke nicht in einfachem Weiß gehalten, mit einem einfachen Fries, so dass man, sie um billiges Geld jährlich einmal wieder frisch tünchen kann? Die Wiener vor 80 Jahren die noch eine feine Cultur besaßen, haben Fenster und Thüren weiß gestrichen. Sie hatten auch weiße Gardinen und Topfpflanzen. Die Bauern in vielen deutschen Gegenden haben das noch. Und wie traut sind solche Räume! Diesen Sinn für Reinlichkeit und Helligkeit müssen wir wiederbeleben, sonst ist nicht vorwärts zu kommen. Altwien besaß hübsche im Bogen ausgebauchte Fenster, die mit Geschick wieder verwendet werden können. Dabei ist Bedacht zu nehmen, dass im Fenster Blumen gezüchtet werden können, denn die allmälig wieder erwachende Blumenfreude ist ein wichtiger Culturfactor und ein erfreuliches Symptom der Rückkehr zur Natürlichkeit und Echtheit. Der Architekt muss alle diese halbbewussten Regungen mit seinen Sinnen erfassen und verwerten. Es gehört viel Liebe und Geduld und Menschenfreundlichkeit dazu, aber ohne diese Eigenschaften ist in der Kunst nichts zu machen. Nur das Mitgefühl, das Mitleben kann Formen schaffen, die nichts Äußerliches sind, wie die Stuckherrlichkeit moderner Zinskasernen, sondern etwas, das von innen nach außen gewachsen ist, und unsere bisherigen Hundelöcher wieder in menschenwürdige Wohnungen umwandelt. Auf diesem Wege dürften sich auch die nothwendigen Grundrissänderungen ergeben. Die Badezimmer, die heute auch schon bei den kleineren Wohnungen zu finden sind, sollten als Annex des Schlafraumes ausgestaltet werden. Denn es ist widersinnig und gesundheitsgefährlich, aus dem Baderaum durch das gewöhnlich sehr kalte Vorzimmer in den Schlafraum und umgekehrt gehen zu müssen. Diese und noch viele Änderungen können geschehen, ohne dass die Ertragsfähigkeit des Hauses auch nur im mindesten herabgesetzt werde. Der Beweis lässt sich leicht erbringen, dass durch die Neugestaltungen die Rente nicht berührt wird. Dass wir trotzdem das moderne Miethaus noch nicht haben, ist vielmehr eine Angelegenheit der herrschenden Theilnahmslosigkeit der Bauherren und des Publicums,








das noch nicht gelernt hat, Bedürfnisse zu haben. Die Mitarbeiterschaft von dieser Seite her ist freilich nicht zu entbehren. Es scheint besser zu werden. Allem Anschein nach bildet das Kunstgewerbe die Vermittlung. Und das Publicum, wenn es einmal so weit ist, soll die Architekten bereit finden. Oder vielmehr sollen diese schon nach Kräften am Werke sein, um das jüngste Problem unserer Großstadtcultur zu lösen, die moderne Mietwohnung.



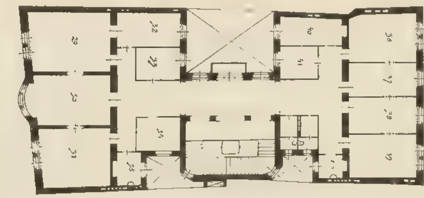
Entwurf für die Überbrückung des Tiefen Grabens in Wien.
Vom Architekten R. Dick (C. M.).

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien









Hotel Central in Prag.

Nach dem Entwurfe 1:100 (siehe „Architekt", 1899, S. 15) des Oberbaurathes Prof. F. Ohmann.

Der Projectant bezweckte ein modernes Hotel mit einem Concertsaal zu schaffen, das zwar der gegebenen Platzdispositionen halber nur von kleinerem Umfange sein konnte, jedoch den weiteren Ansprüchen auf Comfort, Eleganz und modernen Geschmack entsprechen sollte.

Der sehr bedrängte Bauplatz setzte der Lösung dieser Aufgabe bedeutende Schwierigkeiten entgegen, dennoch gelang es durch die getroffene Disposition höchst opulente und namentlich durchgehends hell erleuchtete Räume und Communicationen zu schaffen.

Das Gebäude zählt 50 Passagierzimmer nebst Speise- und Gesellschaftsräumen und dem im rückwärtigen Theile des Grundstückes situierten Concertsaale. Bei der decorativen Ausstattung der Innenräume und der Einrichtung derselben wurde vor allem das Princip des einheitlichen Charakters beobachtet.

Die formale Behandlung des Decors sowohl der Räume selbst als auch des Mobiliars weist eine maßvolle decente Einfachheit und Gediegenheit auf.

Die zur Verwendung gelangten Materialien wurden ihrer Eigenart und Bedeutung entsprechend charakterisiert und wahr zum Ausdrucke gebracht, sowohl schmückend als auch in constructiver Hinsicht; im selben Sinne auch die vorwiegend naturalistische frei aufgetragene Plastik.

Flache Profilierungen und helle Farbenstimmung sämmtlicher Räume und Gegenstände ermöglichen und bedingen anderseits dem Zwecke der Anlage entsprechend die absolute Reinhaltung in jeder Beziehung.

Der Bau wurde projectiert und ausgeführt vom Architekten und Baumeister Guido Bělsky in Prag.

Die Façade wurde nach dem Entwurfe des k. k. Oberbaurathes Prof. F. Ohmann (siehe „Architekt", 1899) von den Schülern B. Bendelmayer und A. Dryák ausgeführt. Von denselben sind auch die Entwürfe für die innere Ausstattung und Einrichtung.



Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Hotel Central in Prag. — Großer Saal, Wand gegenüber der Bühne.
Von den Architekten B. Bendelmayer und A. Dryak.





Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Hotel Central in Prag. Stiege mit Aufzug. Großer Saal. Bühne.

Von den Architekten B. Bendelmayer und A. Dryák.

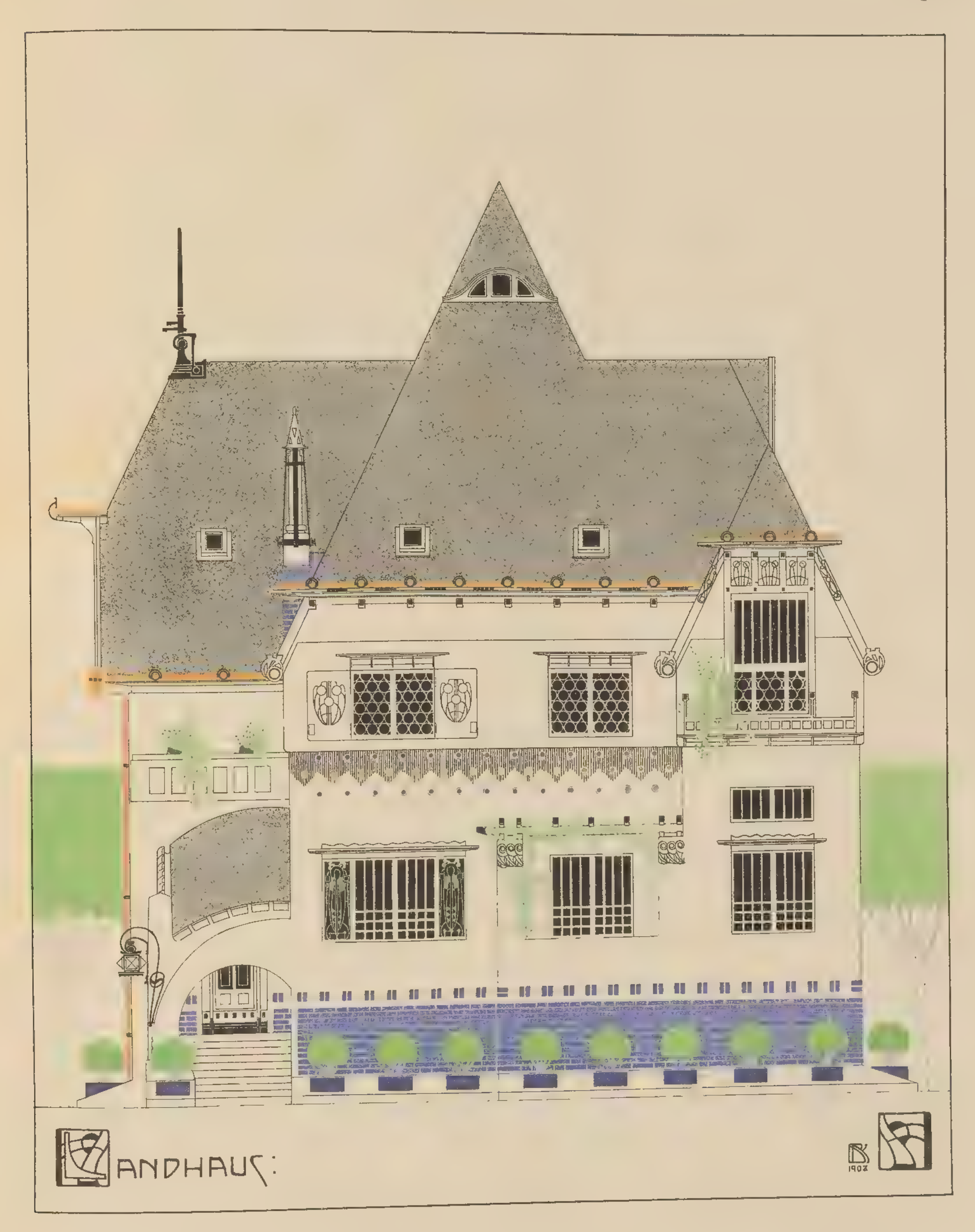




Verlag von Anton Schroll & Co., Wien

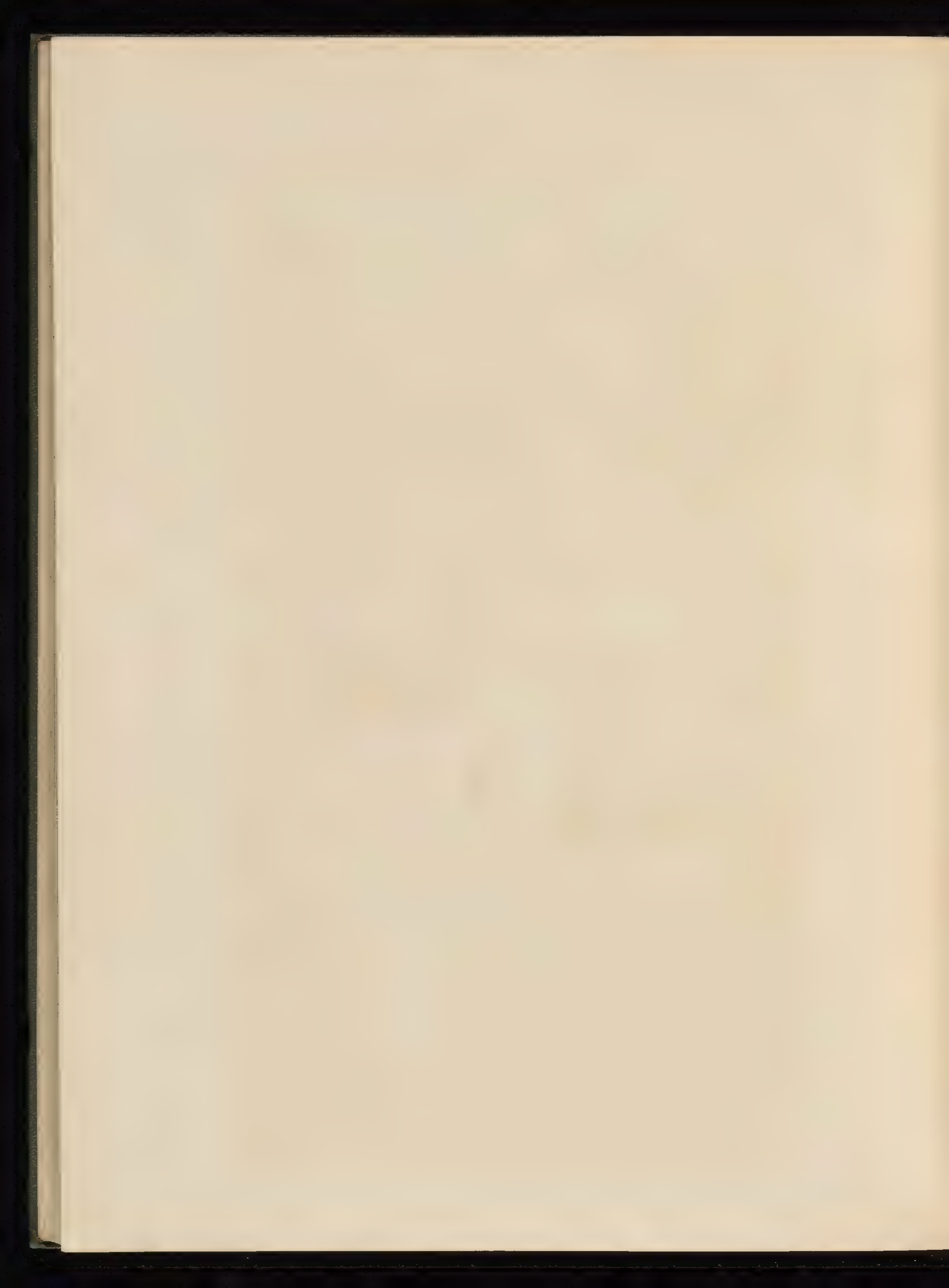
Wohnhaus mit Saal in Floridsdorf.
Vom Architekten Dietz von Weidenberg

(Siehe auch Jahrgang 1901, Tafel 72



Vom Architekten Karl Benirschke.

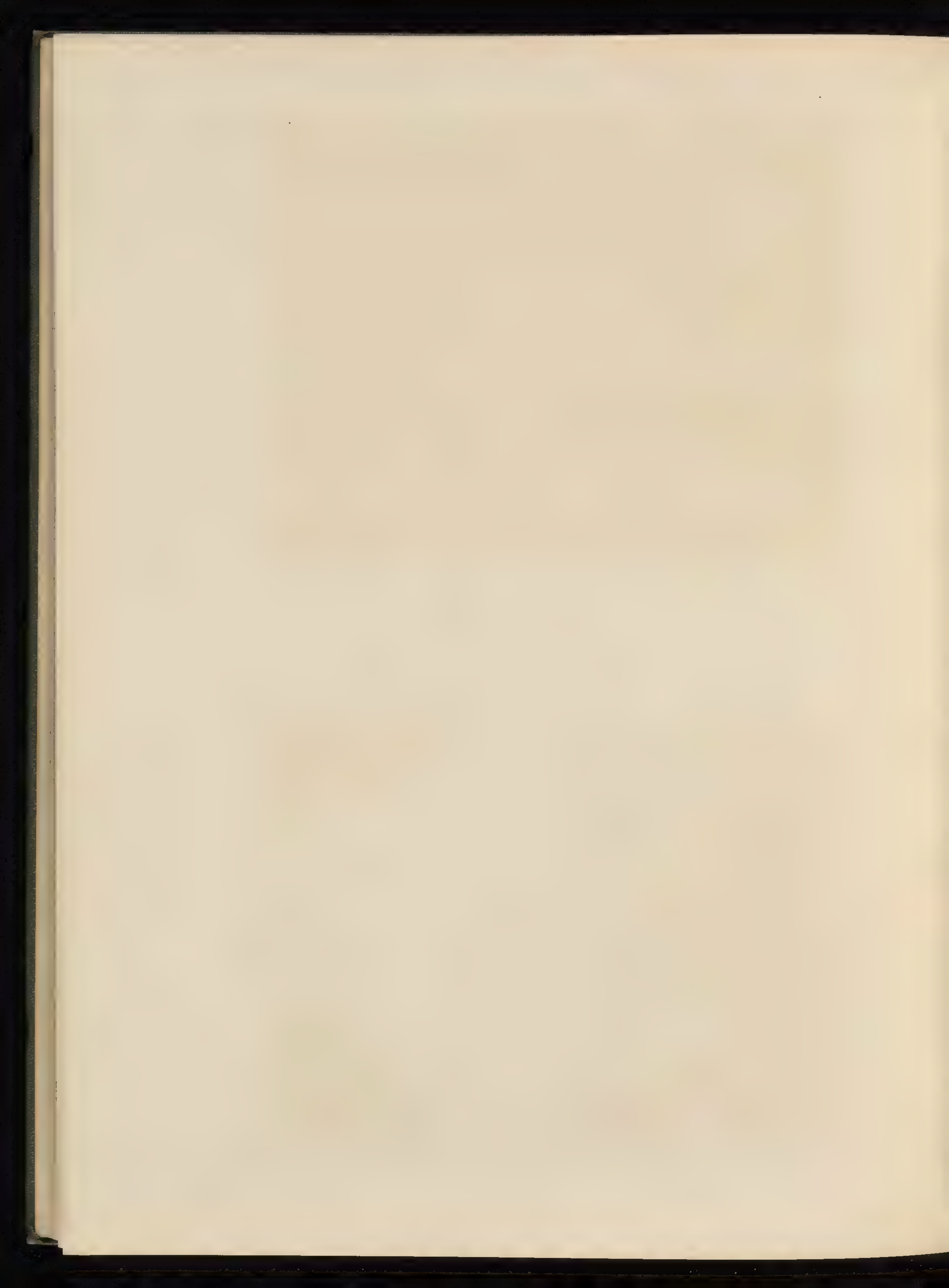
Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.



Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Villa am See.

Vom Architekten Karl Benirschke.



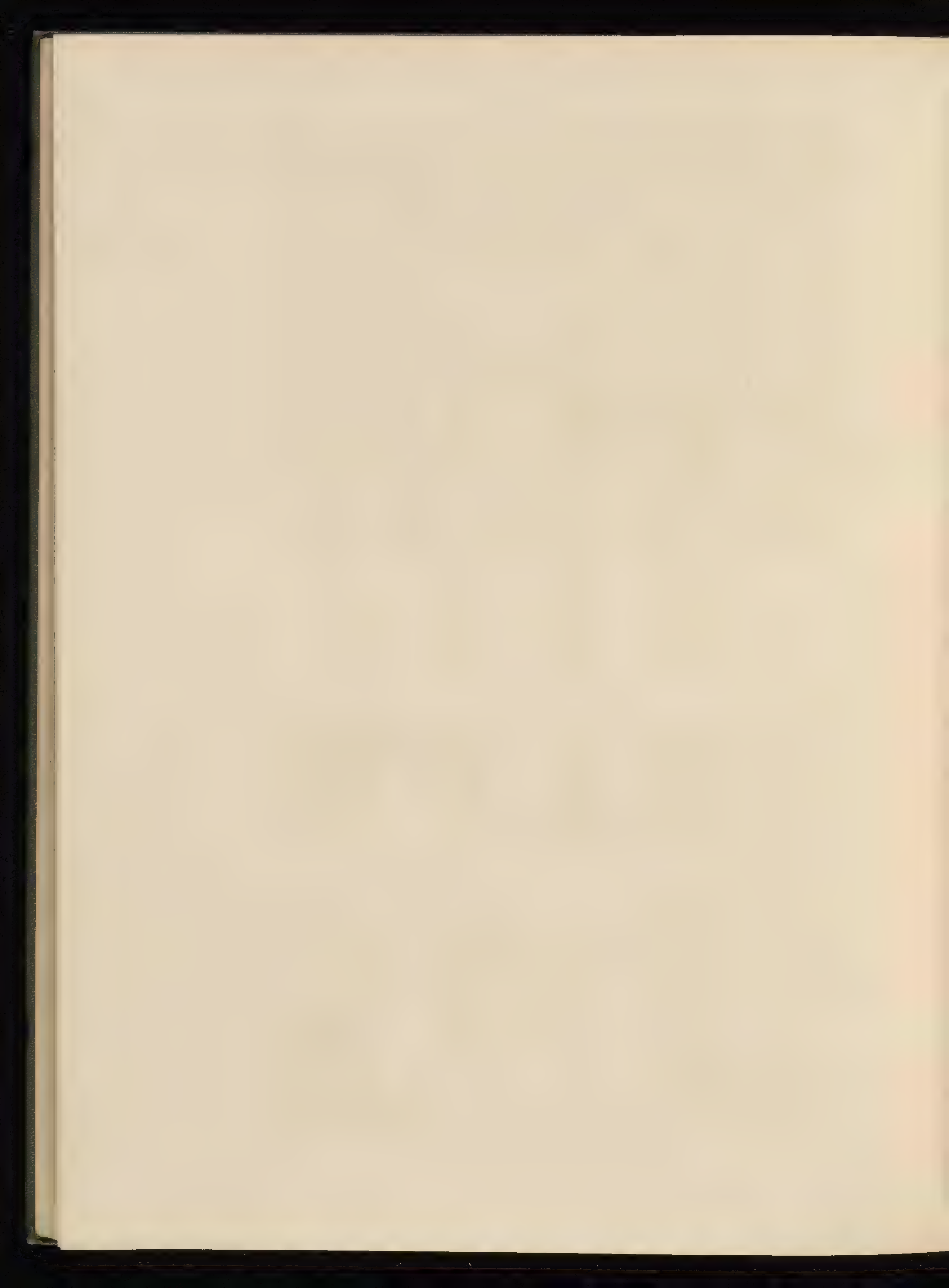


Monumentale Bank.



Entwurf für ein Steinportal.

Vom Architekten Karl Benirschke.

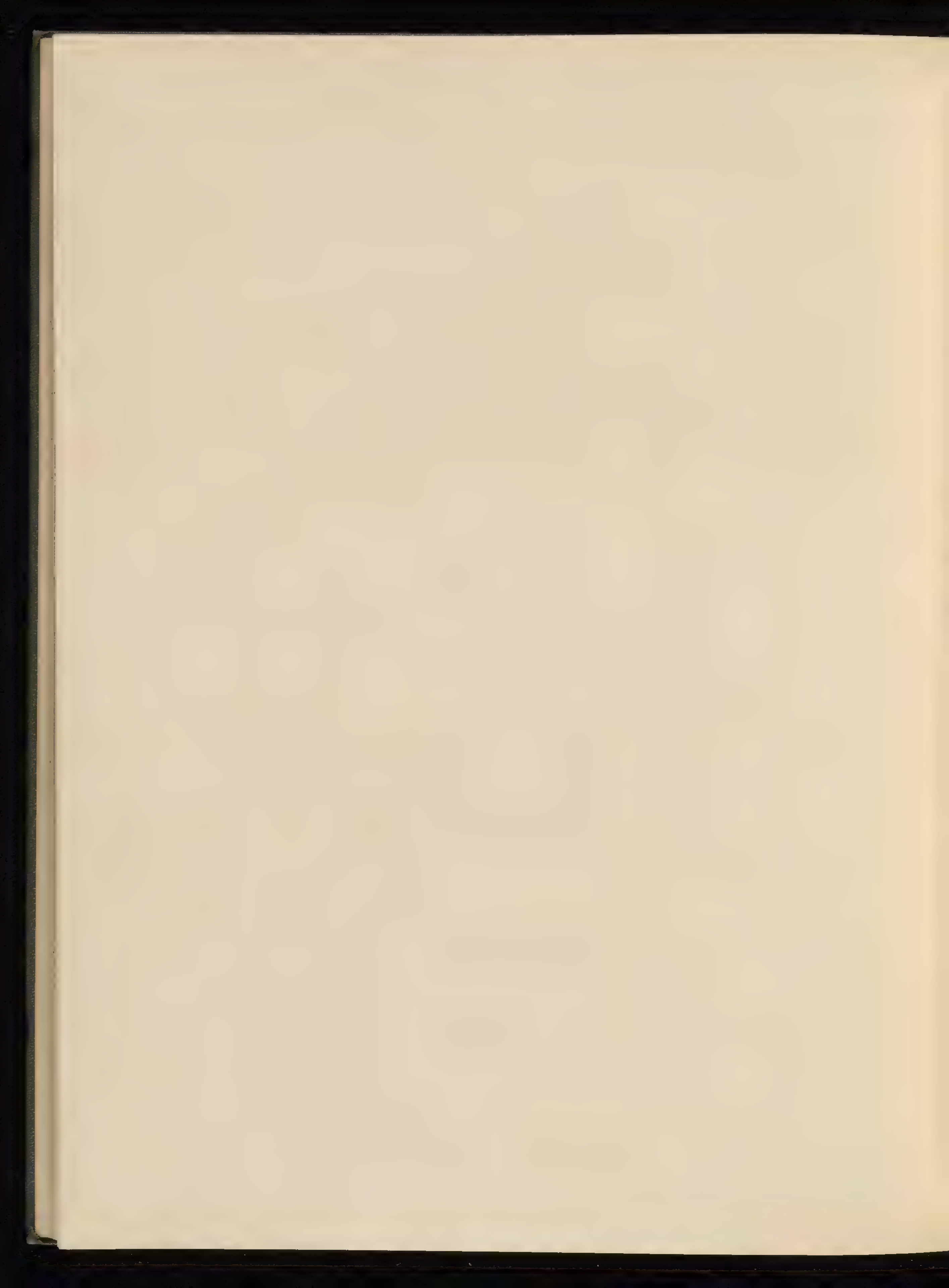




Facaden-Entwurf.

Von den Architekten H. Tomek und E. Wanecek.

Verlag von Anton Schroll & Co Wien





Gassenseite.





Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Details von der Gartenseite.

Wohnhaus des Herrn Dr. Vojczik in Hütteldorf.

Vom Architekten Otto Schönthal.

(Siehe auch Jahrgang 1901, Tafel 54–55, Grundrisse Seite 39 und 1902, Tafel 27.)





Wohnhaus des Herrn Dr. Vojczik in Hütteldorf. Detail der Gassenseite. Vom Architekten Otto Schönthal.



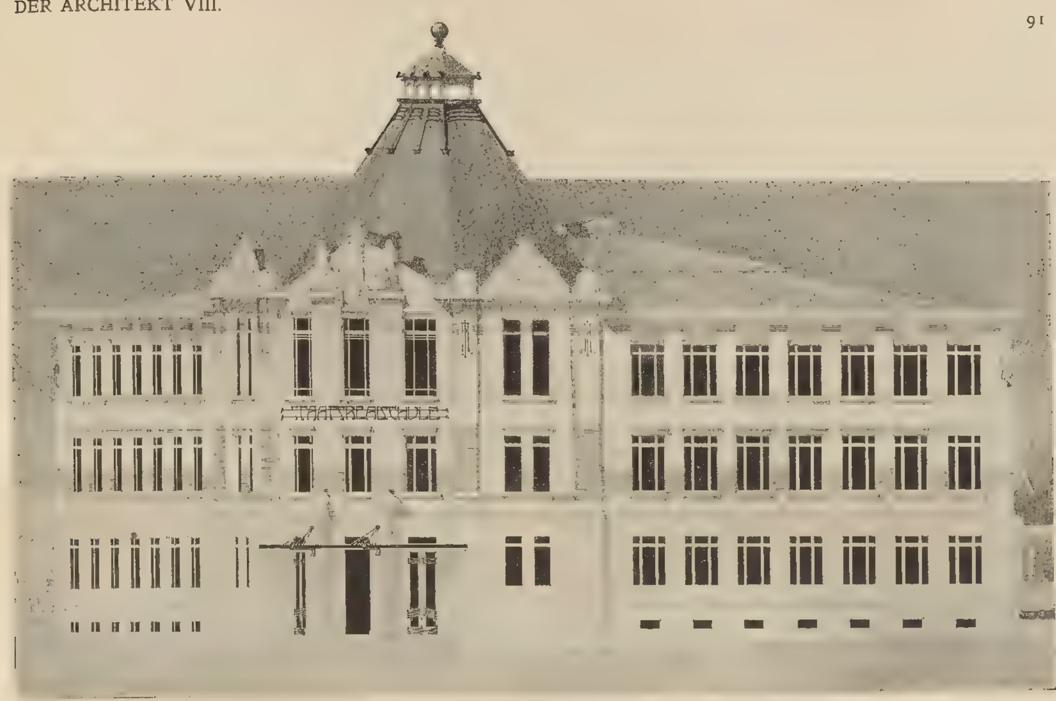
Wohnhaus des Herrn Dr. Vojczik in Hütteldorf. Gartenseite. Vom Architekten Otto Schönthal.



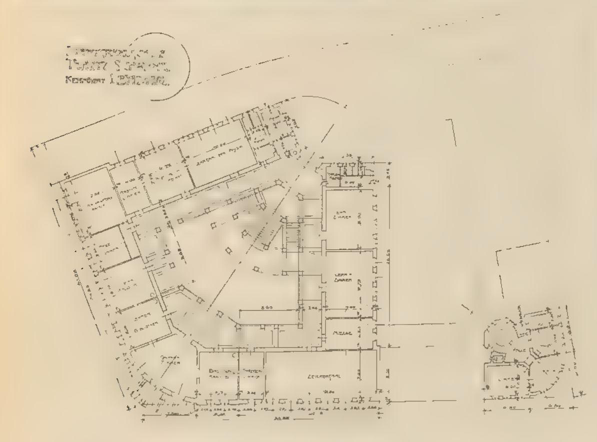


Wohnhaus des Herrn Dr. Vojczik in Hütteldorf. Aus dem Stiegenhause. Vom Architekten Otto Schönthal.

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.



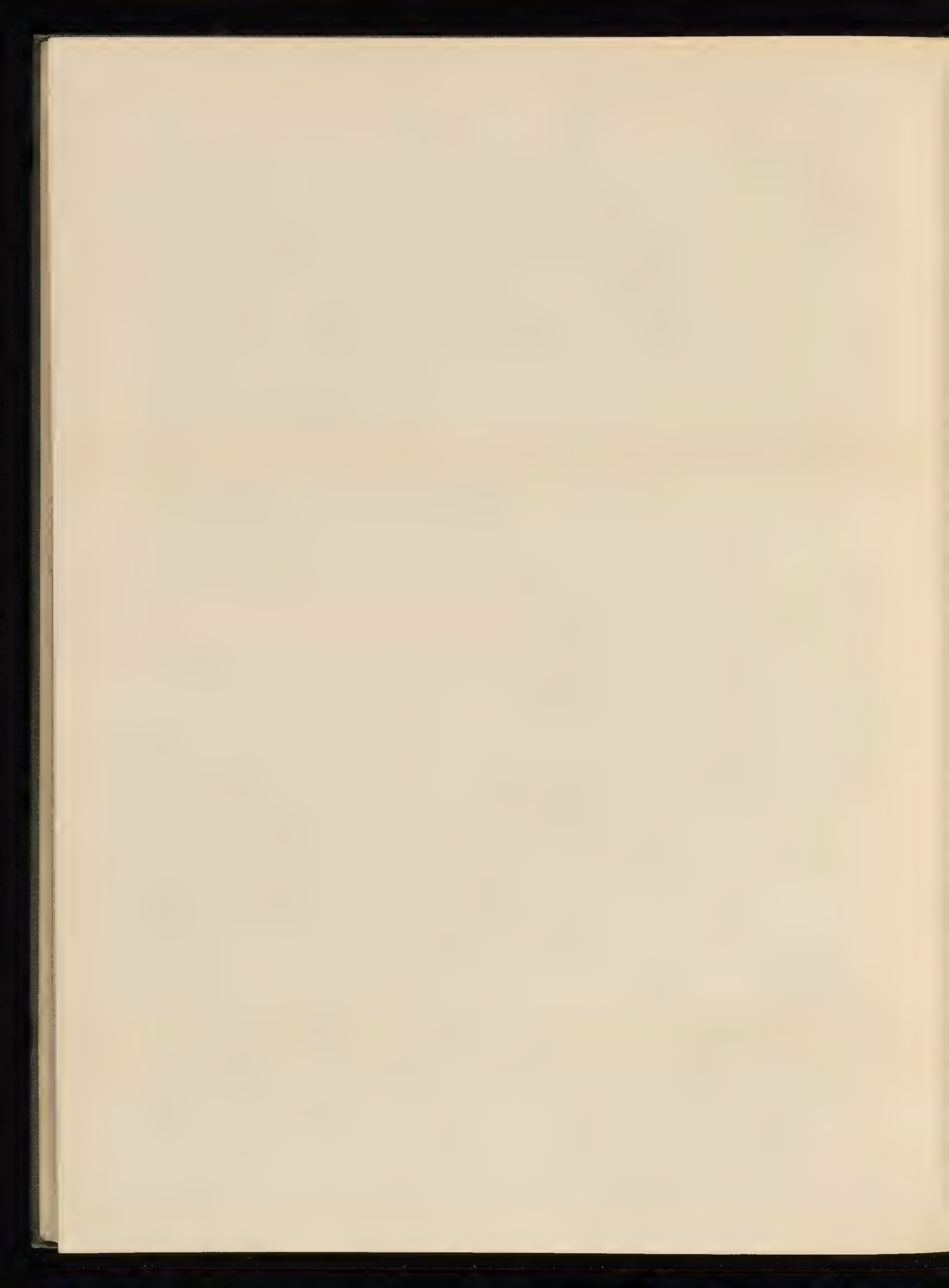


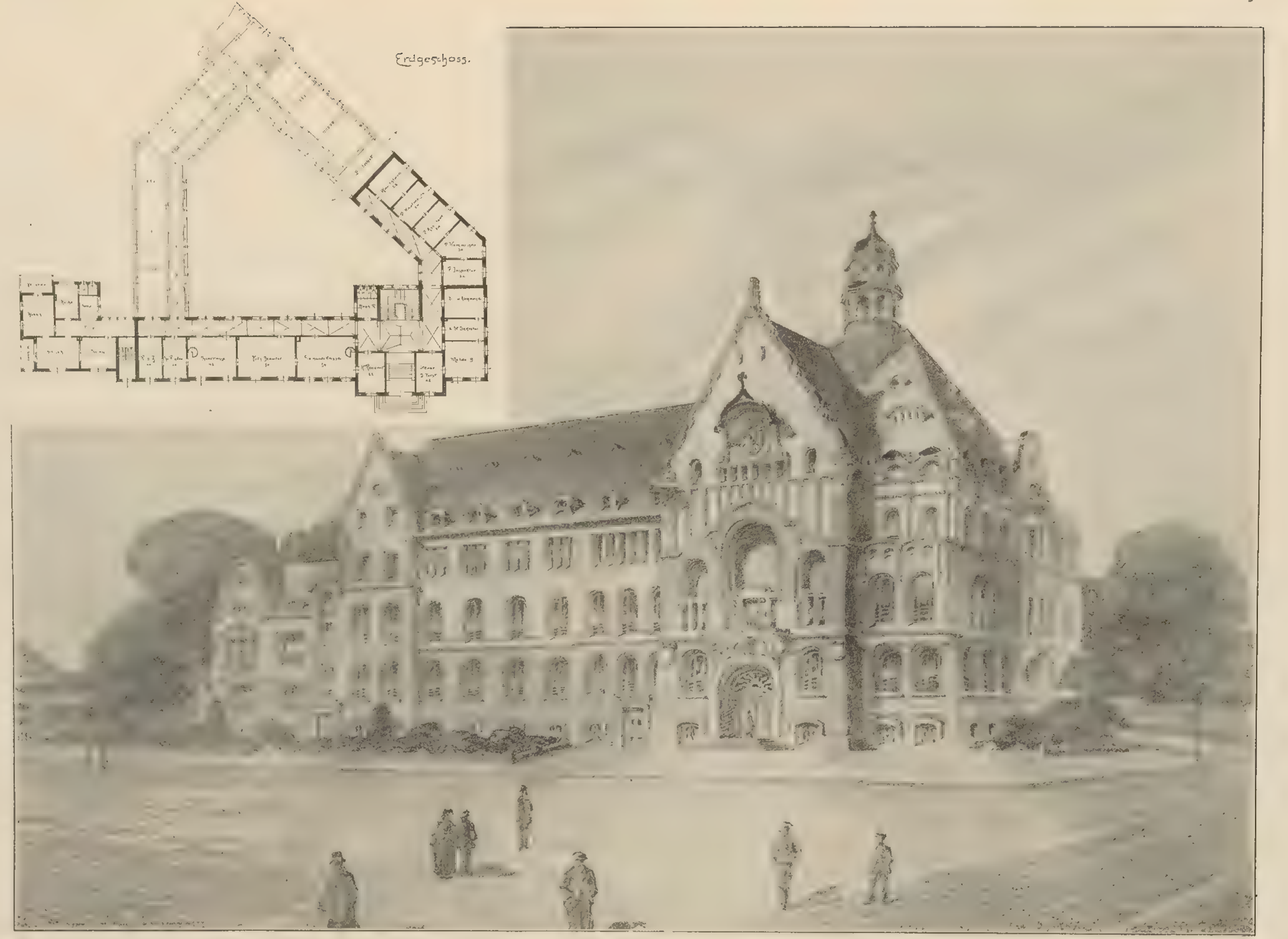




Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Concurrenz-Projekt für die Staatsrealschule in Teplitz-Schönau.
Vom Architekten Mauriz Balzarek und Baumeister Conrad Bittner

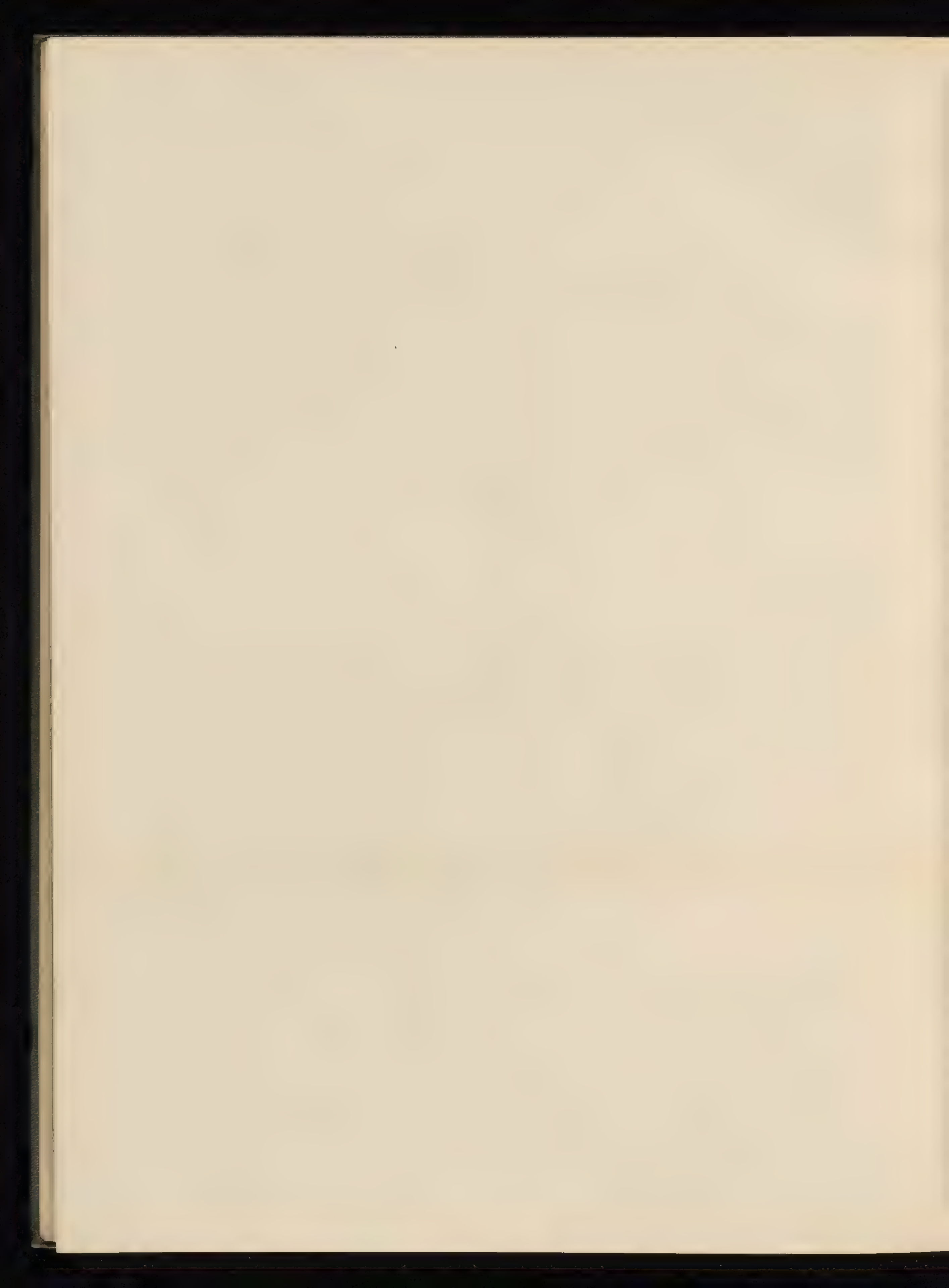


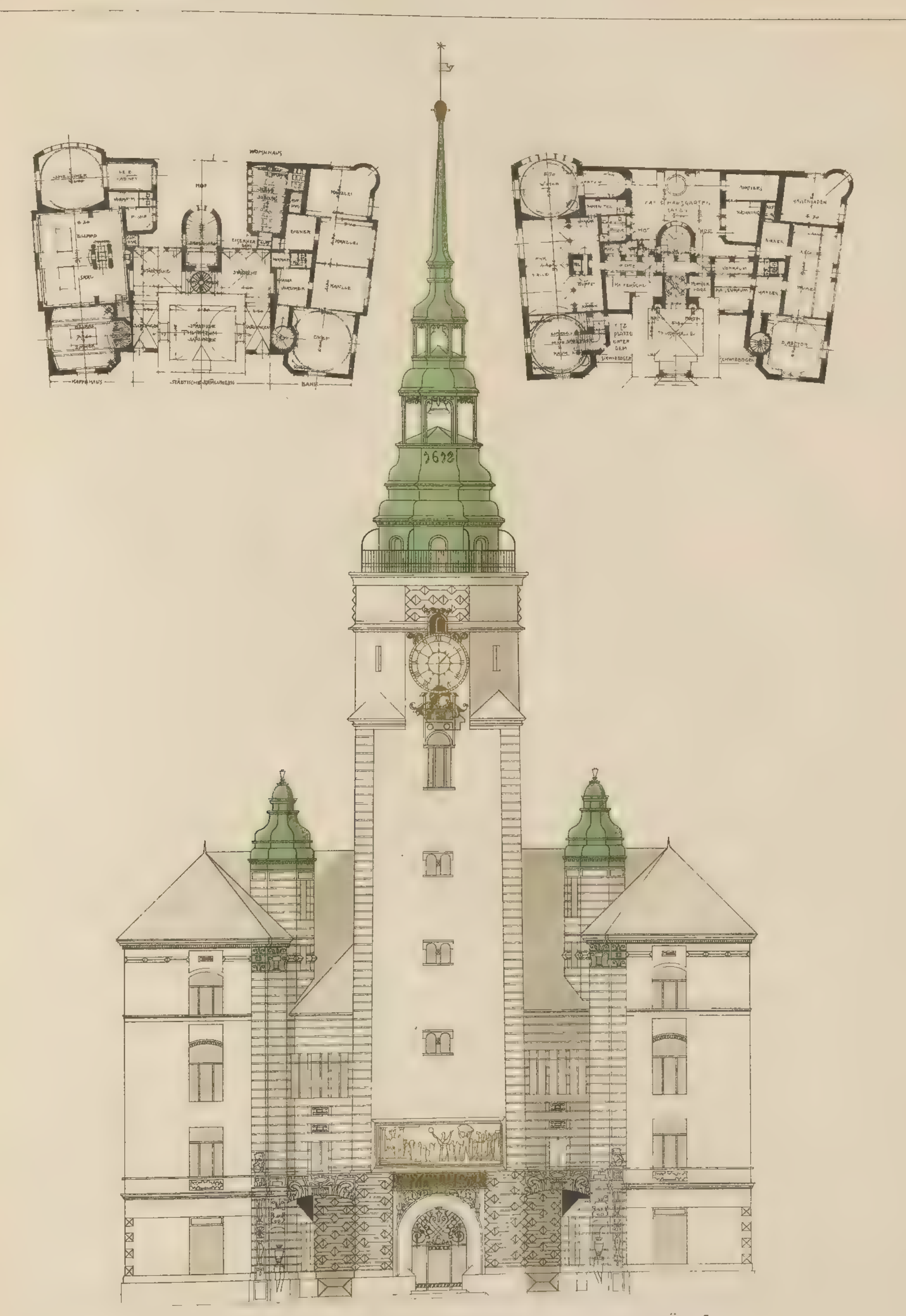


Verlag von Anton Schroll & Co., Wien

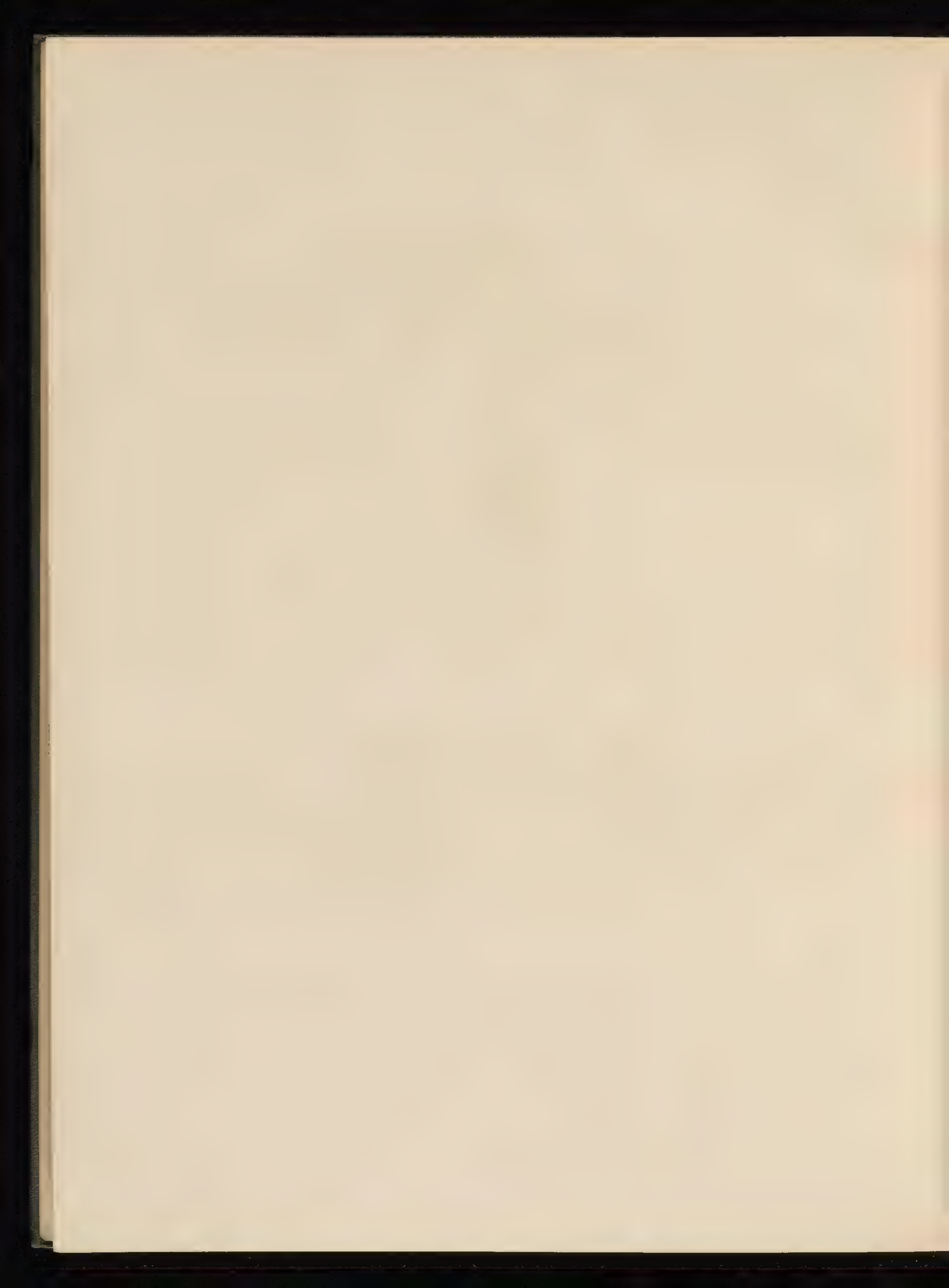
Entwurf zu einem Rathhaus am Niederrhein.

Von den Architekten Ziesel & Friedrich in Köln.





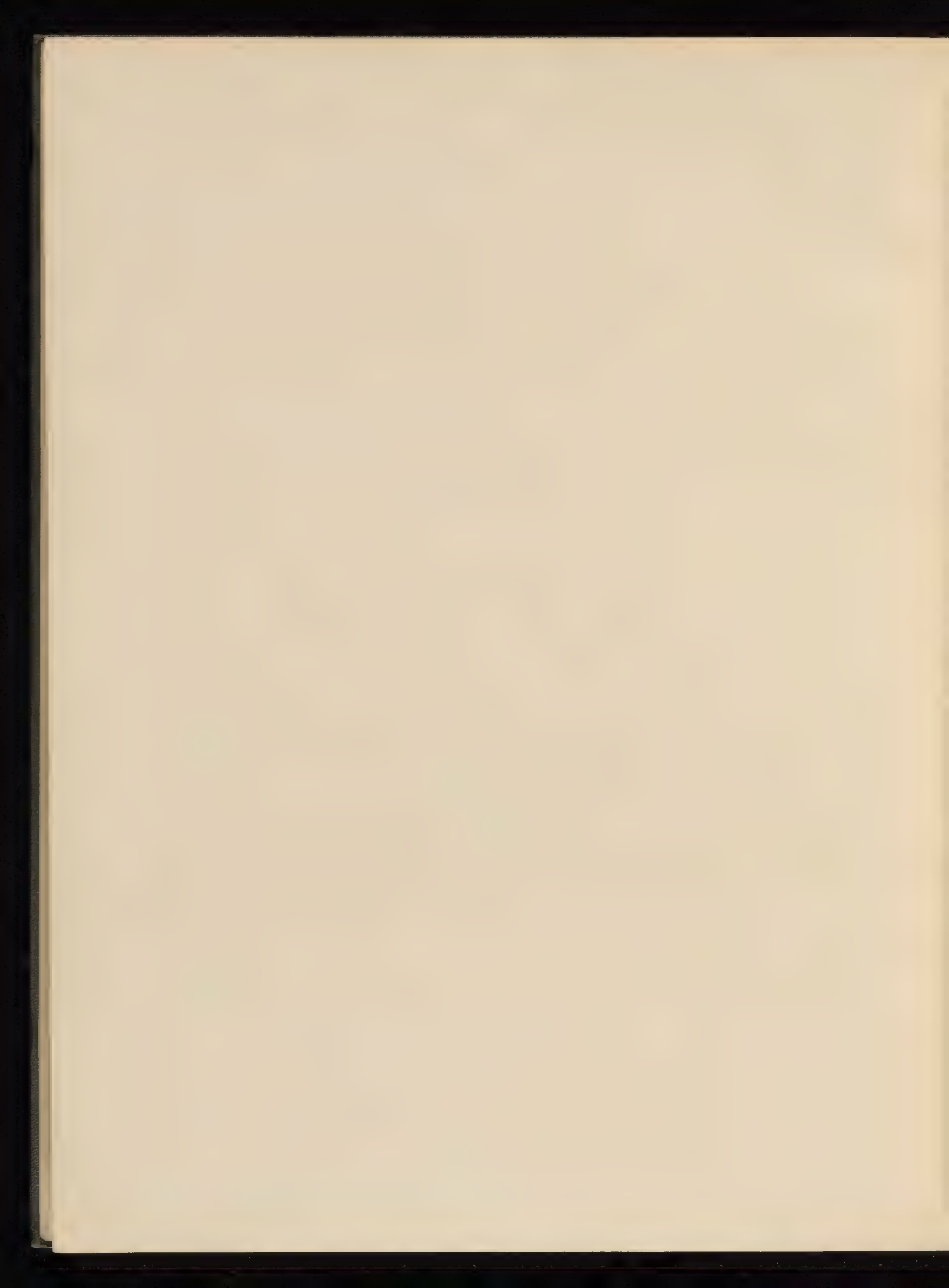
CONKURRENZ-PROJECT FÜR DEN NEUBAU DES SCHMETTERHAUSES IN TROPPAU. ÖST. SCHLES.
DER ALTE THURM EINGESCHLOSSEN VON STÄDTISCHEN MUSEUMSRÄUMEN IM PART. UND I. STOCK
KAFFEHAUS UND BANKRÄUMLICHKEITEN IM II. UND III OBERGESCHOSS SIND·WOHNUNGEN.
WIEN IM NOVEMBER 1901 RUDOLF TROPSCH





Vom Architekten Karl Benirschke.

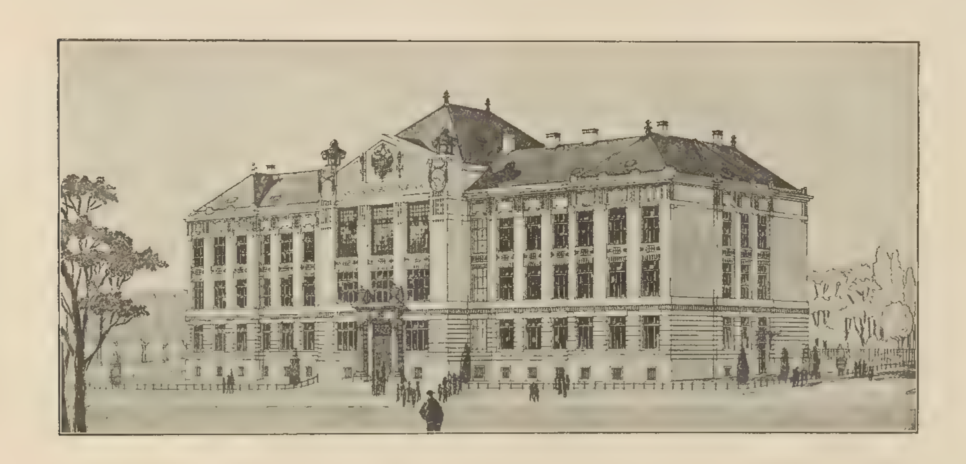
Verlag von Anton Schroll & Co., Wien

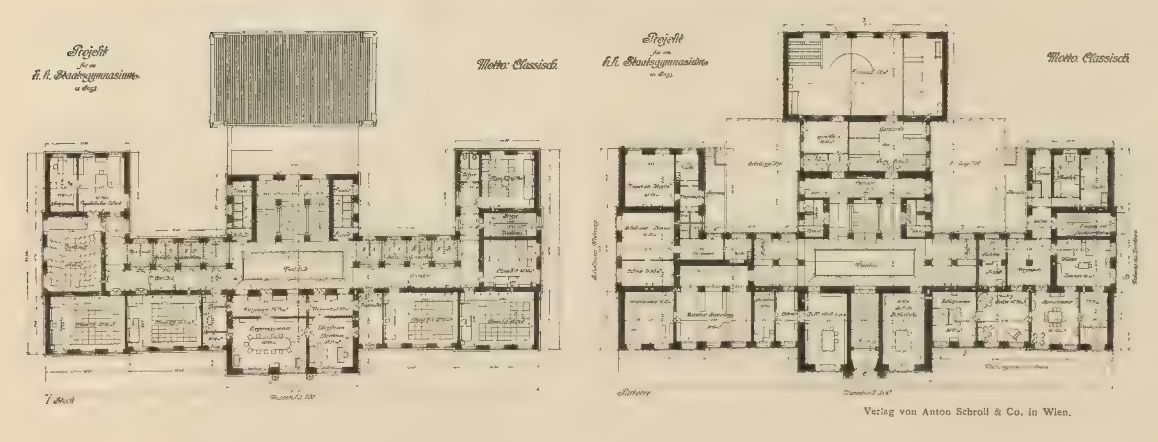




Patronirter Fries.

Vom Architekten O. Felgel.

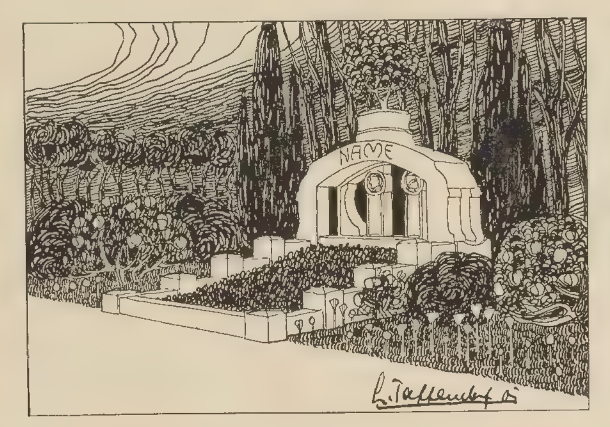


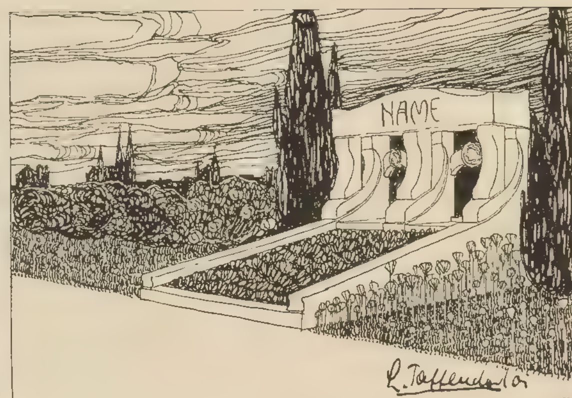


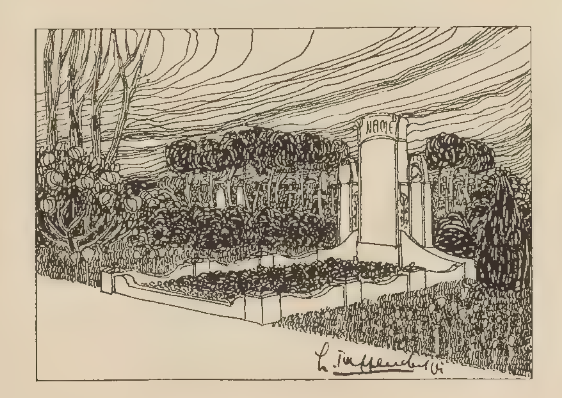
Verlag von Anton Schroll & Co. in Wien.

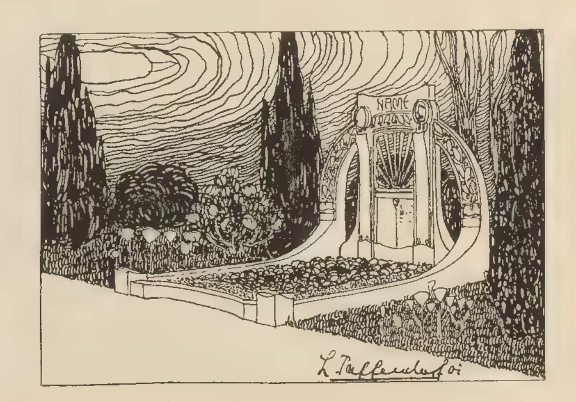
Projekt für ein Staatsgymnasium in Saaz.

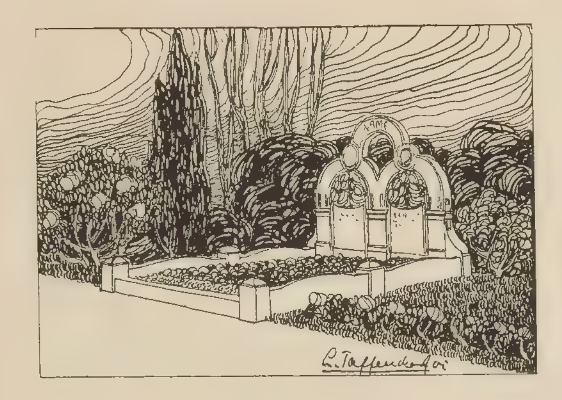
Vom Architekten Oskar Marmorek.

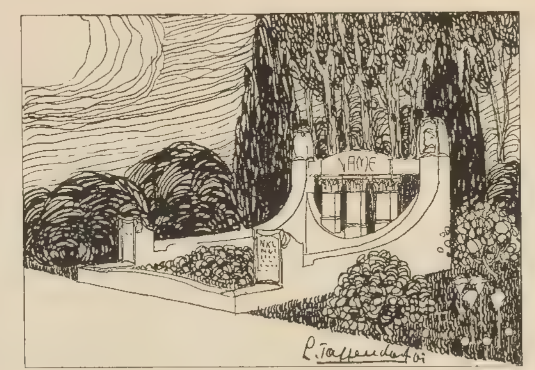








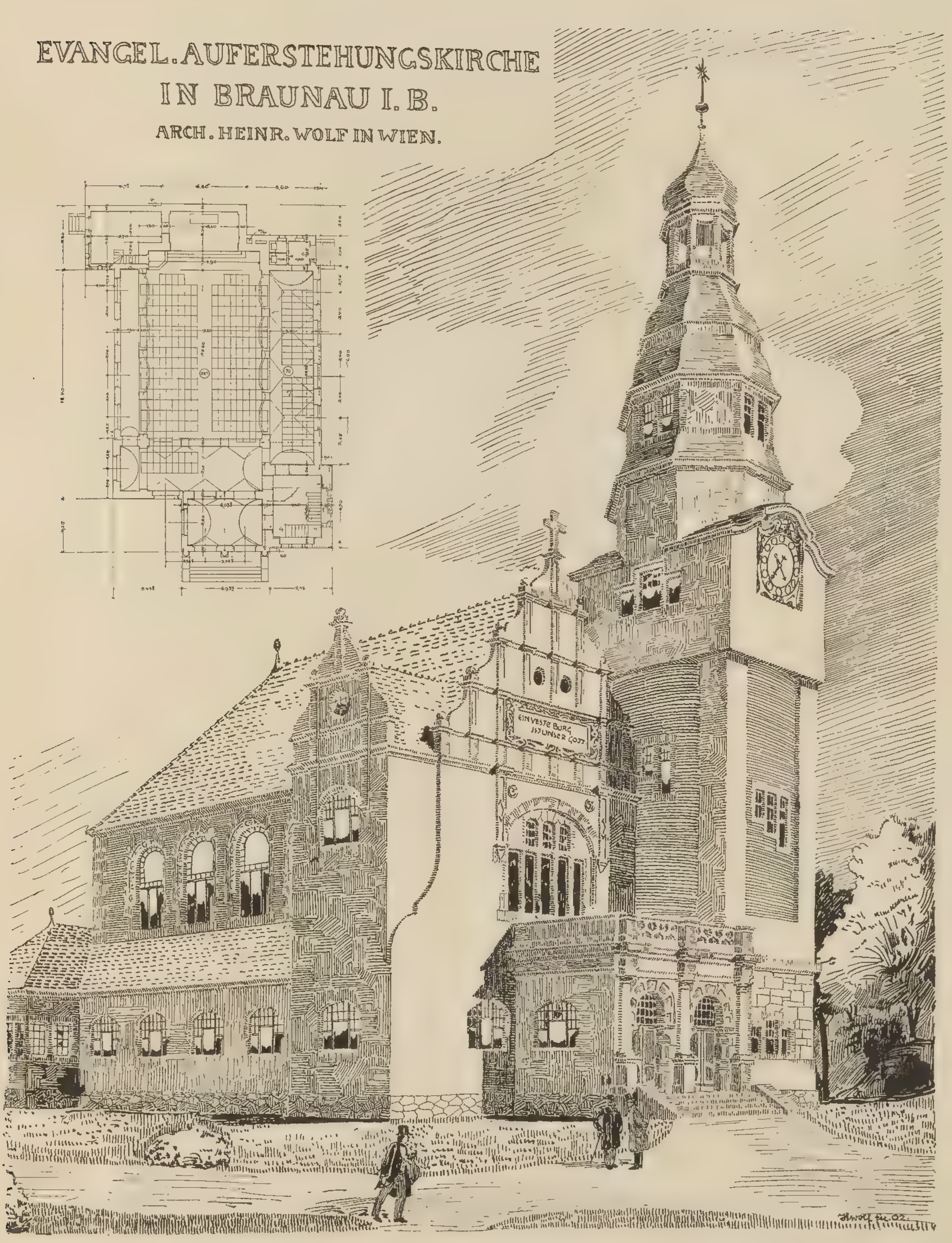




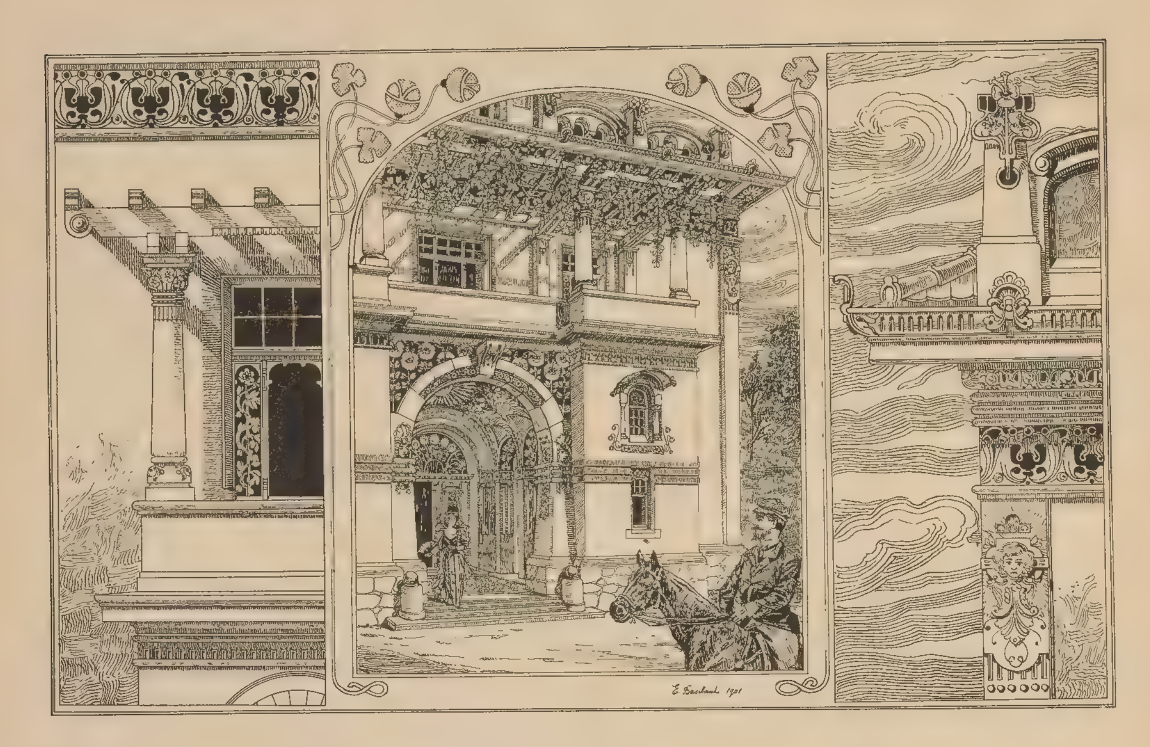
Verlag von Anton Schroll & Co. in Wien

Entwürfe.

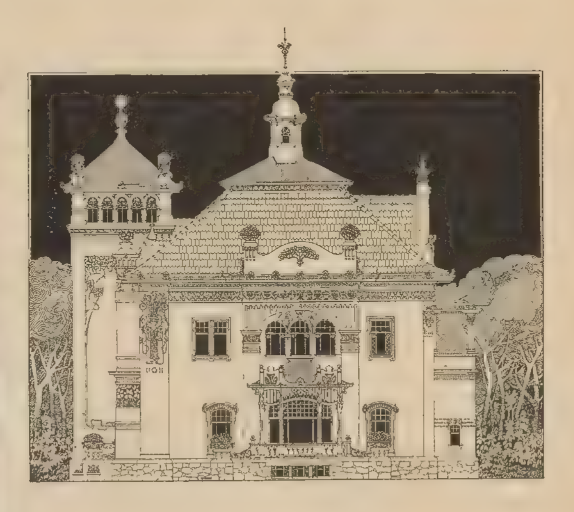
Vom Architekten Ludwig Paffendorf.



Verlag von Anton Schroll & Co. in Wien.







Entwurf für eine Villa.

Vom Architekten E. Baschant, k. Oberlehrer.


Verlag von Anton Schroll & Co. in Wien.

